

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Český jazyk a literatura

# **Bakalářská práce**



Anna Adámková

## **Hrabal versus Menzel aneb vynucené dojetí nad filmovým zpracováním**

Hrabal versus Menzel or forced emotion over the film version

Praha 2013

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.**

---

## **Prohlášení:**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 24. května 2013

Anna Adámková

---

## **Poděkování:**

Mé poděkování patří vedoucímu práce Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc., kterému vděčím za čas, ochotu, trpělivost a konstruktivní připomínky, bez nichž by se tato práce neobešla.

---

**Klíčová slova (česky):**

*Filmová adaptace, typologie postav, transformace, projekce, psychologické narativy, dějové narativy, otevřený konstrukt, vlastní adaptace*

**Klíčová slova (anglicky):**

*Film adaptation, character's typology, fidelity of transformation, projection, psychological narrative, narrative, open theory of character, adaptation proper*

## **Abstrakt (česky)**

Práce se zabývá problematikou filmových adaptací, které vznikly na základě literárních děl. Práce si stanovuje za cíl hlouběji analyzovat tuto problematiku se zaměřením na konkrétní příklady. V první části textu bude věnována pozornost konkrétním možnostem, které nabízí filmový narativ ve srovnání s narativem literárním. Relevantním podkladem pro analýzu budou práce Seymoura Chatmana. Na základě těchto teoretických prací budou definovány jednotlivé složky narativu a jejich realizace ve filmu a literatuře se zaměřením na charakteristiku schod a naopak diferencí.

Obsahem druhé části bude definice dílčí části celé problematiky filmových adaptací, tedy typologie postavy filmového a literárního narativu. Cílem druhé části bude postihnout rozsah možností, na základě nichž je postava, jakožto dílčí složka narativu, ve filmu a literatuře definována.

Teoretická část poskytne podklad pro analýzu konkrétních příkladů, kterým bude věnována pozornost ve třetí kapitole práce. Konkrétně filmy *Postřižiny* a *Obsluhoval jsem anglického krále* režiséra Jiřího Menzela natočené na základě stejnojmenných literárních děl Bohumila Hrabala budou podrobeny srovnání s originály, prózami Bohumila Hrabala. Záměrem bude poskytnout relevantní doklad skutečnosti, že filmová adaptace Jiřího Menzela je originálním dílem a projevem režisérovi vlastní poetiky.

## **Abstract (in English):**

The bachelor thesis is focused on the issue of film adaptations that arose on the basis of literary texts. The objective of the thesis is a further analysis of the issue with a focus on particular examples. The first part of the thesis will focus on the film and literary narrative and their specifics that can be defined. The analysis are based on the work of Seymour Chatman. On the basis of his theoretical works the particular elements of a film and literary narrative and the differences in both of them will be defined.

The content of the second part of the thesis is the typology of characters in a film and literature. The main focus will be on the definition of characters and its specifics either in film or in a literature.

The analysis of the particular examples of films will be based on the previous theoretical part. These examples will be interpreted in the third part of the thesis. The films as *Postřižiny* and *Obsluhoval jsem anglického krále* by the director Jiří Menzel that arose on the basis of the literary text by Bohumil Hrabal will be compared to the original literary texts by Bohumil Hrabal. The main intent of the thesis is to demonstrate the fact that the film adaptations by Jiří Menze is an autentic pieces of art.

---

## Obsah

1.	Úvod.....	7
2.	Poetika filmu versus poetika literárního díla.....	10
2.1.	Funkce popisu ve filmu a literatuře .....	12
2.2.	Asociace jako zdroj nových významů .....	15
2.3.	Prostor příběhu .....	18
2.4.	Pohyb v prostředí příběhu.....	20
3.	Typologie postavy .....	22
3.1.	Porozumění prostřednictvím vlastní zkušenosti .....	22
3.2.	Přístupy k typologii postavy v průběhu let.....	23
3.3.	Identifikace s postavou .....	25
3.4.	Postavy psychologických vs. dějových narativů .....	27
3.5.	Postava jako otevřený konstrukt.....	28
3.6.	Nejednoznačnost charakteru postav .....	32
4.	Analýza konkrétních filmových adaptací.....	35
4.1.	Postřižiny .....	35
4.1.1.	Literární dílo <i>Postřižiny</i> .....	35
4.1.2.	Filmová adaptace <i>Postřižiny</i> .....	37
4.1.3.	Scéna.....	38
4.1.4.	Postavy.....	39
4.1.5.	Závěr- srovnání literárního díla a filmu .....	46
4.2.	Obsluhoval jsem anglického krále.....	48
4.2.1.	Literární dílo <i>Obsluhoval jsem anglického krále</i> .....	48
4.2.2.	Filmová adaptace <i>Obsluhoval jsem anglického krále</i> .....	52
4.2.3.	Závěr – srovnání literární předlohy a filmového zpracování.....	55
5.	Závěr.....	56
6.	Bibliografie.....	59

## 1. Úvod

Cílem této diplomové bakalářské práce je definování a porozumění procesu transformace literárního díla do filmového zpracování se zaměřením na konkrétní, již existující příklady próz Bohumila Hrabala *Postřižiny* a *Obsluhoval jsem anglického krále*, které se staly předlohami ke stejnojmenným filmovým ztvárněním režiséra Jiřího Menzela. Pozornost bude soustředěna zejména na charakteristiku poetiky díla a její obraz v rámci literárního textu a filmu, na vzájemné působení obou ztvárnění, na možnosti a limity, kterými jsou tato ztvárnění definována na základě odlišných vyprávěcích postupů a pojetí typologie postav.

První část práce je věnována snaze postihnout problematiku filmové adaptace na základě již existující literární předlohy s použitím jednotlivých příkladů z děl Bohumila Hrabala s konkrétním zaměřením na dvě již zmíněná díla. Základní literaturou, na jejímž základě je vystavěn teoretický rámec této práce, jsou knihy Seymoura Chatmana *Dohodnuté termíny* a *Příběh a diskurs*, v nichž je zásadní význam kladen na způsob a možnosti narace a ztvárnění postav v literárním díle a ve filmu. Americký filmový teoretik odmítá kritiku filmových adaptací jako nepřesných přepisů literárních předloh<sup>1</sup>, avšak v případě snímků Jiřího Menzela natočených na základě próz Bohumila Hrabala je jistá míra kritiky podnětná. Režisér se, dle svého vlastního vyjádření, snaží být věrný předloze (ponechává i originální názvy), což však automaticky naznačuje nevyhnutelnost kritického porovnávání. Relevantním faktem však zůstává, že na filmových scénářích spolupracovali oba umělci společně, skoro všechny adaptace (kromě adaptace *Obsluhoval jsem anglického krále*) jsou tak dílem vzájemné výměny představ a názorů obou osobností. V úvodu bude tedy věnována krátká část souvislostem, v kterých vznikly Menzelovy snímky natočené na základě literárních děl B. Hrabala.

Absolvent FAMU Jiří Menzel studoval po boku Evalda Schorma, Věry Chytilové, Jaromíra Jireše, Pavla Juráčka, Jana Němce a Drahomíry Vihanové, tedy spolu s dalšími důležitými postavami „nové vlny“<sup>2</sup> české kinematografie u nás. Patřil do skupiny žáků

---

<sup>1</sup> CHATMAN, S.; *Dohodnuté termíny*, Olomouc: Univerzita Palackého, str. 159

<sup>2</sup> Petr Hames uvádí, že Československá Nová vlna byla filmovým hnutím, které reagovalo na sociopolitické změny probíhající v zemi během 60. let. Důležitou roli hrála i sílící potřeba svobodného projevu a vlastní vyrovnání se s realitou. Hames definuje Československou novou filmovou vlnu jako inovativní filmovou tvorbu šedesátých let a spojuje s ní jména významných režisérů: Forman, Jireš, Chytilová. S druhou polovinou šedesátých let se pojí tvorba režisérů: Menzel, Němec, Passer, Schorm, Juráček, Bočan, Máša, Schmidt, Vihanová, Krumbachová, Sirový atd. Z velké většiny jsou to absolventi filmové fakulty AMU. A. J. Liehm zmiňuje skutečnost, že se režiséři snaží využít a ovládat možnosti filmového řemesla, jejich snímky se vyznačují rysy osobitého stylu. Absolventi FAMU byli vedeni k samostatnému myšlení a vidění světa a k vyjádření osobního názoru na soudobou společnost prostřednictvím vlastní filmové tvorby.

režiséra Otakara Vávry. Již jeho absolventský film předurčil Menzelovo budoucí směřování v oblasti kinematografie jako tvůrce filmů natočených předloh<sup>3</sup>: „Já jsem v tom případě jen překladatel, nikoli tvůrce.“<sup>4</sup> Roku 1965 je tak poprvé jméno Jiří Menzela spojováno s Bohumilem Hrabalem. Do té doby „nedotknutelná“ tvorba spisovatele se stala absolventskou zkouškou režiséra „nováčka“ Jiřího Menzela. Snímek *Perličky na dně* je souborem pěti dílčích filmů natočených pěti různými režiséry: spolu s Jiřím Menzelem, který je podepsán pod snímkem *Smrt Pana Baltazara*, jsou režiséry Jan Němec (*Podvodníci*), Evald Schorm (*Dům radosti*), Věra Chytilová (*Automat svět*) a Jaromil Jireš (*Romance*). Status filmového realizátora děl Bohumila Hrabala potvrdil pak Jiří Menzel celovečerním debutem *Ostře sledované vlaky* z roku 1966, který byl oceněn americkým sdružením filmových kritiků jako nejlepší film roku 1967. Roku 1967 se Jiří Menzel opět vrací k tvorbě Bohumila Hrabala zrealizováním filmu *Skřivánci na niti*, který byl však pro jeho tematiku odmítnut<sup>5</sup> a stal se tak trezorovým snímkem na příštích dvacet let<sup>6</sup>. Premiéra *Postřižín* (1981) přinesla velice kladné ohlasy u diváků, kterých si pozdější *Slavnosti sněženek* (1983) tolik nezískaly. Tyto dva snímky byly uvedeny v období, kdy na Barrandově vládl přísný schvalovací proces scénářů připravovaných snímků. Snímek *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006) vznikl již za odlišných podmínek politických i autorskoprávních, jelikož v době, kdy ho Jiří Menzel začal natáčet, spisovatel Hrabal již nežil, a filmový scénář tedy upravoval sám režisér.

Obecná problematika filmových adaptací je v této práci strukturována do dvou dílčích složek. První část práce se soustředí na zvláštní postupy a složky narace v literárním díle, které jsou zkoumány ve vztahu k charakteristickým postupům narace u filmového média. Je zde kladen důraz na nalézání a dílčí charakteristiku shod, ale i diferencí mezi oběma typy narativů. V této části je následně soustředěna pozornost na posuny, ke kterým nutně dochází během procesu transformace literárního díla do audiovizuální podoby, tedy filmu. Zaznamenané posuny jsou poté charakterizovány v souvislosti jejich vlivu na dílo, a pro zřetelnější nahlédnutí do problematiky je použito příkladů z dílčích Hrabalových děl, které podstoupily různou úroveň modelace při jejich přepisu do filmového scénáře.

---

<sup>3</sup> Absolventský snímek J. Menzela: *Umřel nám pan Foerster* (1963), který byl natočen podle povídky Jindřišky Smetanové.

<sup>4</sup> PŠOTOVÁ, K.; *Jiří Menzel*, Praha: Český filmový ústav, 1992, str. 4

<sup>5</sup> „Z obecně humanistických principů film v širším kontextu zpochybňuje princip třídnosti, satirizuje přeměny, ke kterým došlo po Únoru 1948, a celý proces budování socialismu [...]“ (zdůvodnění dr. Purše pro ÚV KSČ; PŠOTOVÁ, K.; *Jiří Menzel*, Praha: Český filmový ústav, 1992, str. 19)

<sup>6</sup> Premiéra roku 1989 v kině Blaník



Druhá část nese titul *Typologie postav*. Tato kapitola byla vytyčena jako samostatná dílčí část, jelikož i teoretik Seymour Chatman ve svých, již zmíněných, knihách věnuje této problematice zvláštní pozornost. K takovému členění mé práce přispěl i fakt, že typologie postav je jednou z nevýraznějších oblastí, kde došlo během přepisu děl Bohumila Hrabala do filmových adaptací Jiřího Menzela k nejvýraznějším posunům a modifikacím.

Poslední, nejrozsáhlejší částí této práce je část analytická. Kapitola *Filmové adaptace a jejich analýza* je členěna na dílčí interpretační okruhy dvou konkrétních filmových ztvárnění. Pro interpretační rozbor byly vybrány prózy *Postřižiny* a *Obsluhoval jsem anglického krále*. Kniha *Postřižiny* byla vydána roku 1970, dělí ji tedy jeden rok od vzniku textu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1971). Konkrétní snímky jsou voleny v souvislosti se zkoumaným materiálem v předešlých teoretických kapitolách a největší pozornost je v obou případech kladena na problematiku typologie postavy. První analýza (snímek *Postřižiny*) se po obecné interpretaci díla soustředí na konkrétní postavy vystupující v literárním díle a objevující se ve snímku, jelikož se na základě statí<sup>7</sup> Stanislavy Přádné jeví jejich dílčí charakteristika jako podstatná. Obě originální literární díla jsou založena na zaznamenání vzpomínek prostřednictvím autonomní postavy vypravěče a obě díla nejsou zcela jasně definovatelná jako romány<sup>8</sup>. Práce si stanovuje za cíl důkladněji představit tyto dva snímky v souvislosti se zjevnou modelací postav z literárních předloh.

---

<sup>7</sup> PŘÁDNÁ, S.; *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu* In: (ed. Ivan Klimeš) *Filmový sborník historický, Sv. 1. Film a literatura*, Praha: Český filmový ústav, 1988

<sup>8</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002

## 2. Poetika filmu versus poetika literárního díla

Problematiku poetiky filmu a románu lze pojmut definicí kladů a záporů jednoho a druhého typu média, avšak k tématu porovnávání na sobě závislých děl je vhodnější popsat rozdíly a posuny, které lze pozorovat, ve vzájemném působení obou médií.

Čtenář si spontánně vytváří určitý svůj předobraz, systém představ a projekcí, které se mu skládají do konečné pohyblivé struktury. Pokaždé, když otevře knihu, se tento svět rozprostře před jeho očima a čtením se projekce znovu rozpohybuje. Nikdo netvrdí, a ani nemá právo tvrdit, že naše představy jsou nesprávné, či dokonce zcela mimo skutečnost, jelikož v této oblasti, v oblasti literární, žádná skutečnost ani pravidlo, které by určovalo, co je správně a co ne, neexistuje. Tyto konkrétní individuální představy se mohou týkat čehokoli: postav, prostředí, vnitřních stavů, které čtenář velmi často prožívá spolu s hrdiny, charakterů figurujících v díle a někdy nevyhnutelně i hledání odkazů a stop autora daného díla, jeho charakteru a myšlení. Po zhlédnutí filmového zpracování/přepracování daného literárního textu jsou tyto obrazy ovlivňovány. Neuvědomujeme si, že nahlížíme zas a znova na cizí představy, do individuálního světa idejí, tvarů a barev. Nejsme nuceni konkrétní ztvárnění respektovat, ani chápat dílo jako tutéž tvorbu, která „by měla být“ shodná s verzí psanou, tedy tou primární. Další motivy, ve kterých nalézáme odlišnosti mezi dvěma ztvárněními jednoho originálu, se objeví až po podrobnějším zamyšlení.

Vnímání abstraktních obrazů po či během čtení je neustále v pohybu, je relativní a nestálé, neurčité a dynamické. Vidění mentálních imaginárních obrazů během, ale i po skončení procesu čtení příběhu/ narativu je založeno na aktivní práci lidské fantazie. Po zhlédnutí filmového zpracování nastává důležitý moment: čtenářův individuální mentální obraz fiktivního světa příběhu se roztříští. Pomocí již utvořených obrazů je skládán příběh, jež divák zná z literární předlohy, ale nemusí se spokojit s jeho zpracováním. Moment zhlédnutí filmové adaptace literárního díla je často, jak tvrdí teoretik Seymour Chatman ve své knize<sup>9</sup>, momentem zklamání pro diváka-čtenáře. Režisérova konkrétní podoba ztvárnění může nabízet jedno z východisek, je však vzdálené, či se liší, od té naší. Musíme si stále uvědomovat, že to, co pozorujeme, tedy jedna z možností vidění světa příběhu (ne ta jediná možná skutečnost), na nás působí.

Na základě teorie Seymoura Chatmana si definujeme dva typy postav, a to „označující“, tedy herce, kteří musí pro nejlepší účinek a ztotožnění se s psaným originálem,

---

<sup>9</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 124

sdílet s „označovanými“, tedy postavami z předlohy, stejné charakteristické rysy a vnější podobnosti. Postavy z literární předlohy jsou primární, nesoucí originální prvky, navrženy v tvůrčí dílně autora. Spisovatel je vytváří a modeluje, a ve své knize oživuje, proto nejsou spojeny analogií k akcím, postavám a elementům, které označují. „Na nejzákladnější úrovni označující (herci) sdílejí s označovanými (postavami) rysy a ostatní viditelné vlastnosti [...]. Na vyšší úrovni, herci, skrze své schopnosti a režisérovo vedení, tvoří obličejové a tělesné reprezentace – znaky – příslušející postavám.“<sup>10</sup> V „následných“ filmových zpracování je příběh vystaven na prezentaci označujících, které jsou analogické k originálním literárním postavám. Postavy-herci se pohybují v prostředí analogickém ke skutečnosti. Pomocí daných předpokladů a sdílených idejí a vědomostí připomínají jejich označované. V případě Menzelových snímků je ovšem možnost použití takové definice poněkud rozporuplná, není-li tím stěžejním problémem. Příkladem může být např. postava majitele hotelu Tichota z knihy *Obsluhoval jsem anglického krále*. Literární text nám jej představuje jako tlustého pána, tlust’ocha, „[...] v tlusté hlavě měl zastrčenou píšťalku [...]“<sup>11</sup> ale ve filmovém ztvárnění se objevuje jako „označující“ Rudolf Hrušínský, který na diváka jako nezdravě tlustý nepůsobí. Během čtení si čtenář vytvoří vlastní obraz majitele hotelu. Jelikož spisovatel zmínil popis a konkrétní rys postavy až s komickou nadsázkou, čtenář slova následuje a vytvoří si na základě ní svoji představu „tlusté hlavy“. Pan Tichota je charakteristický právě tímto rysem, a proto ve chvíli, kdy je představena postava hoteliéra ve filmu, dochází k diferenciaci obou představ.

---

<sup>10</sup> CHATMAN, S.; *Dohodnuté termíny*, Olomouc: Univerzita Palackého, str. 111

<sup>11</sup> HRABAL, B.; *Obsluhoval jsem anglického krále*, Praha: Mladá fronta, 2000,

## 2.1. Funkce popisu ve filmu a literatuře

Bylo by neadekvátní považovat seznam odlišností označujících a označovaných, tedy herců a postav, problematikou pouhého výběru vhodného herce, čili označujícího, a způsobu vedení pod taktovkou režiséra. V neposlední řadě hraje důležitou roli i faktor rozsahu možností, které nabízí funkce popisu v literárním textu a ve filmu. Deskripce je v literárním díle „omezena“ slovy. Může se zdát být nepatřičné užít definici *omezenosti* ve spojení s vyjadřováním prostřednictvím slov. Jazykovými znaky zachycujeme skutečnost a prostřednictvím nich poznáváme a chápeme svět kolem nás.<sup>12</sup> Viditelný a slyšitelný svět popisujeme jazykem, a tím ho definujeme a utváříme v mysli. Nežádá se však dostávat do zajetí vlastních slov. „Naše slova jsou náhražkou čítí, jsou odvozena z vidění, slyšení a hmatání; není možno jimi přesně vyslovit věci, které nejsou přístupny těmto smyslům.“<sup>13</sup> Při verbálním popisu spoléháme na omezenou, avšak dynamickou nabídku slov a slovních spojení.

Postihnutí rozdílů mezi ikonickými a neikonickými znaky je zásadní. Román, resp. epika popisuje nonverbální, tedy citové, myšlenkové, emocionální pochody formou slov a slovních vyjádření. Slovo – hlavní prostředek verbálního narativu – je nástrojem, kterým lze s většími či menšími překážkami vytvořit v mysli čtenáři a publika mentální abstraktní obraz. Lze si s nimi pohrávat, dávat je do variací, aby na základě nich čtenář vystavěl imaginární, ale nekonečný svět příběhu. Slovy jsme schopni vyjádřit i mimetické prvky. Ve filmu, resp. prostřednictvím hereckého podání je to však zcela naopak: je to hra a pohrávání si s mimetickou formou, s přízvuky, intonací, grimasami, mimikou, pohyby a vzezřením. Pomůckou pro diváky a pro dekodování významů jsou znaky a pohyby postav, symboly spojené s danou fyziognomií herců, a ty samotné jsou pro nás ikonami. Hledáme v nich významy a to, co nám autor a postava chtějí říci. Prvky značící krásu, vyvolávající mentální proces estetického prožitku, jsou naopak ve filmu lépe postřehnutelné. Prostředky filmového narativu poskytují více možností, jak tohoto estetického prožitku dosáhnout. Na diváka působí explicitněji, před očima či prostřednictvím sluchu: použitím barev, hudby, obrazů, nápisů a nesčetných filmových efektů.

---

<sup>12</sup> Kognitivní věda se zabývá rysem jazyka jako média kontaktu se světem. Prostřednictvím jazyka chápeme, rozumíme a orientujeme se ve světě. (VAŇKOVÁ, I.: Kognitivní lingvistika v kulturních souvislostech. Liberec 2009)

<sup>13</sup> ČAPEK, K.; *Povětroň* In *Hordubal, Povětroň a Obyčejný život*, Praha: Československý spisovatel, 1985, str. 175.

„A já jsem se nedíval, nechtěl dívat, ale oči mi to samo strhlo, to ohromné tělo v kolečkové židli, tak tlusté to všechno bylo jako reklama na pneumatiky značky Michelin, avšak pan Tichota, kterému patřilo tohle tělo, měl nějakou velikou radost.“<sup>14</sup> Použitím připodobnění pana Tichoty k postavičce Michelina z reklamy na pneumatiky, si každý snadněji představí hmotnostní poměr majitele Hotelu. Prostřednictvím stylistické funkce přirovnání je pro čtenáře snazší napojit se na podobný myšlenkový proud autora a získat tak přesnější a určitější obraz světa příběhu. Imaginární obrazy příběhu objevující se před očima čtenáře během čtení verbálního narativu se zjevují a vykreslují prostřednictvím procesu, jejímž stimulem jsou právě prostředky verbálního narativu – slova. Jak říká Seymour Chatman ve své publikaci *Příběh a diskurz*, je odůvodnitelné definovat nejméně tři způsoby, jakými lze výsledku dosáhnout. Záměrně užíváme příklady z použité primární literatury spisovatele B. Hrabala: „Přímé užití verbálních kvalifikátorů“ (příklady: „stodvacetakilová persona“, „strašlivou sílu“, „čerstvý chléb“); „odkaz na existenty, jejichž parametry jsou a priori „standardizované“, tj. nesou s sebou své vlastní kvalifikátory“ („slabikář“, „piana značky Petrof“, „gramofon“); „a srovnání s takovými standardy“<sup>15</sup> („v barvě jako tmavohnědá barva jater“<sup>16</sup>, v jedné ruce nese bachratou lampu jak císař říšské žezlo“<sup>17</sup>, „obtočen dráty elektrického vedení jako pupeční šňůrou“<sup>18</sup>).

Každý čtenář je informován, že postava hoteliéra je obézní. Při čtení neuvažuje nad tím, zda nemá vypravěč jiné parametry (než on sám) k tomu, aby někoho popsal jako tlustého. Není na místě pokládat si otázky jako „Třeba není zase až tak obézní? Třeba (autor) přehání...?“. Nepochybuje o této skutečnosti, jelikož mu je jako skutečnost prezentována. Deskripce pomocí obrazů se však nemůže spolehnout na takovou možnost „verbální manipulace“ s představivostí diváka. Otázka, kterou si tvůrce filmu pokládá, je, jak takto nenapadnutelný fakt zobrazit audio-vizuálně. Jak přesvědčit diváka, že postava, na kterou se dívá, je např. tak obézní, zrovna jako postava z Michelinské reklamy. Odpověď je poměrně snadná, ač z jistého pohledu neuspokojivá: film neumí popisovat, jeho prostředky jednoduše takovou možnost nenabízejí. Snímek nám pouze nabízí možnost povšimnout si, neukazuje a nekoncentruje divákovu pozornost explicitně. Existující bariéra tak nutí diváka k vlastní imaginativní činnosti a volbě. „Film standardně pojímá deskriptivní detaily tak, že je utápí

---

<sup>14</sup> HRABAL, B.; *Obsluhoval jsem anglického krále* In *Tři novely*, Praha: Československý spisovatel, 1989, str. 167

<sup>15</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurz*, Brno: Host, 2008, str. 106-107.

<sup>16</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 21

<sup>17</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 89

<sup>18</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 95

v probíhající akci. Nejsou narýsovány, ale prezentovány mimochodem, jako položky pro eventuální pozornost.“<sup>19</sup> Předvedení konkrétního jevu, jehož charakteristika se zakládá na souboru eventualit, které má v rukou divák, vidí někteří teoretici jako faktor pozitivní. Neohraničený prostor individuálních „překladů“ zobrazovaných jevů nazývá Ernest Callenbach jako „magii filmu, jeho estetickou čistotu nebo možná jeho inherentní schopnost pro volnost jednání a nepřímou.“<sup>20</sup> Je tedy zcela na divákovi, aby přidělil postavám a dalším prvkům nálepky, aby je ukotvil ve svém prostoru mysli pomocí přídavných jmen a přisoudil jim tak charakteristické rysy.

U Hrabala má deskripce bezesporu zvláštní význam. Ačkoli autor literární předlohy charakteristice (vnější i vnitřní) postav přikládá jistou důležitost a obětuje jí stránky svého textu, ve filmu je prezentována jako doplňující, bez zvláštního upozornění. I přesto, že je deskripce ve filmu, resp. audiovizuálním médiu určitým způsobem nutně modifikována, je na individuálním přístupu každého režiséra, jaký stupeň modifikace zvolí. Menzel ve filmových zpracováních Hrabalových děl ukazuje, že se v mnoha případech od typologie postav originálů silně odklání.

---

<sup>19</sup> CHATMAN, S.; *Dohodnuté termíny*, Olomouc: Univerzita Palackého, str. 49

<sup>20</sup> CHATMAN, S.; *Dohodnuté termíny*, Olomouc: Univerzita Palackého, str. 49 (citace Ernest Callenbach)

## 2.2. Asociace jako zdroj nových významů

Bohumil Hrabal vidí svět skrze přirovnání. Ve svých příbězích popisuje situace prostřednictvím jejich možné komparace se vzpomínkami, osobními zkušenostmi a s věcmi z každodenního života. Čtenář proniká do autorova světa pomocí představivosti a asociací zakládajících se na vnímavosti, pozornosti a vlastní zkušenosti z každodenní reality. Ruský režisér S. M. Ejzenštejn tvrdí, že obraz, který vidí autor, režisér a herec, opětovně vzniká v mysli publika během recepce textu.

Snesitelný časový limit, stanovený pro finální podobu filmu, omezuje možnosti toho, co je možné prezentovat. Popis ve filmu, tedy nabídnutí obrazu s určitými vlastnostmi, není časově náročné. Podmínka časového limitu tak není narušena. Jako příklad lze uvést zobrazení dcery hospodského Nováka ve filmu *Slavnosti sněženek*. Text románu „Měli dvě děti, [...], a desetiletou buclatou dcerušku Mílku, která při svém buclatém těle měla jedinou touhu stát se tanečnicí, a tak na zahradě nebo v lokále pořád jen tančila, se závojem, nebo jen tak, už z dálky, když jste dojížděli k restauraci Hájence, byla vidět ta baculatá tanečnice, která tančila jen a jen pro sebe, docela ponořena v nemotornou gymnastiku, v neohrabaný balet,“<sup>21</sup> se do filmu modifikoval do několika záběrů. Nejdříve mladá baculatější dívka tančí u domu a oko kamery se přibližuje k budově hospody a v dalším se dívka proplete mezi rodiči tanečním pohybem během slavnosti myslivců. „Divák provádí okamžitou vizuální syntézu. Verbální deskripce se naopak nemůže vyhnout lineárnímu popisování v čase.“<sup>22</sup> Režisér je v každém případě nucen provádět selekce a stanovit preference. Je postaven před úkol, jehož výsledná podoba má rys individuálního přístupu a představ. „Dnes se pojmem adaptace rozumí audiovizuální převedení jazykových, kompozičních a významových vrstev literární předlohy do filmového jazyka. Způsob, jakým se provádí adaptace literárního textu do filmové podoby, se různí případ od případu [...]. Obecně se dají tyto transformační postupy označit jako selekce (výběr motivů), amplifikace (rozpracování motivů), konkretizace (audiovizuální zachycení předmětů a situací) a aktualizace (hledání nových významů a souvislostí).“<sup>23</sup> K vytvoření filmu zobrazující předměty, objekty a jejich charakteristiky pomocí asociací (např. scéna z knihy *Obsluhoval jsem anglického krále*, kde zástupce firmy van Berkel leží na zemi v hotelovém pokoji a pokrývá podlahu stokorunami, které Dítěti připomínají plástve medu) se nabízí následování teorie ruského filmového teoretika a režiséra Ejzenštejna, kterou

---

<sup>21</sup> HRABAL, B.; *Slavnosti sněženek*, Praha: Československý spisovatel, 1978, str. 173

<sup>22</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 112

<sup>23</sup> HORNIAK, M.: *Filmové adaptace v české kinematografii* In Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*, Olomouc: Rubico, 2000, str. 246

popsal v knize *O stavbě uměleckého díla*. Tvůrce nejznámějšího snímku *Křižník Potěmkin* zakládá svoji teorii na faktu“, že dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z toho srovnání jako nová kvalita.“<sup>24</sup> Proces srovnání provádí divák v mysli. Je mu prostřednictvím obrazů pouze nabídnuta možnost, varianta, a on je cíleně nucen spolupracovat. „Proto obraz scény, epizody, díla atd. neexistuje jako něco dovršeného, daného, ale musí teprve vznikat, rozvinout se.“<sup>25</sup> Mentální proces utváření si automatických obrazů zastupujících určité skutečnosti byl fundamentální ve vývoji nového filmového ztvárnění. Obrazové asociace se zakládají na přirozeném psychickém návyku lidské mysli, při němž se automaticky zjevuje obraz zastupující a symbolizující danou skutečnost. Následně se prostřednictvím tohoto návyku proces zkracuje a eliminují se kroky, které k této automatizaci vedly. Výsledný obraz není u „živého díla“ předkládán, ale s pomocí recipienta se rodí. Tvůrčí proces je dle Ejzenštejna podmíněn schopností diváka aktivizovat emoce a intelekt. Recipient prochází stejnou etapou jako před ním tvůrce a nejen, že pozoruje v řetězci jednotlivé elementy, ale tyto jednotky skládá do výsledného celku/obrazu. „Je to týž obraz, který vymyslel a vytvořil autor, ale tento obraz je zároveň dílem i vlastního tvůrčího autora divákova.“<sup>26</sup> Filmové ztvárnění, jež by pomocí montáže vedlo k vytvoření výsledného mentálního obrazu u diváka, však není v našem případě použitelné. Narušovalo by tak plynulou vyprávěcí linii příběhu, kterou se režisér snaží soustředit středem narativu. Popisovat může i vypravěč, režisér může připojit průpravný komentář, to však budí nedůvěru u publika. Vede to k dojmu, že tvůrce filmu zřejmě není tak zkušený ve svém řemesle, aby zvládl využít prostředků kinematografie k docílení daného výsledku.

Ve filmu lze postihnout promluvy jakkoliv, avšak stále nás bude „rušit“ pozadí, zobrazovaný časoprostor. Nebude to promluva souvislá, ale trhaná ve spojení s naším smyslovým vnímáním. Fenomén monologu či dialogu postav je pro Bohumila Hrabala a jeho narativy velmi důležitý. Spisovatel tak představuje prostředí, v nichž se příběh odehrává, prostřednictvím zapisování promluv lidí, kteří se přímo v něm pohybují a vychází z něj. „Hrabal líčí tato prostředí zevnitř: zakresluje je nesmírně přesně prizmatem lidských hovorů, dává o nich promlouvat těm, kdo s nimi spjali celý svůj život a kdo o nich tudíž hovoří neobyčejně přiléhavými slovy. [...] Orální gesto těchto mluvčích je v důsledku toho nanejvýš konkrétní – doslova ohmatává věci –, je plné originálních obrátů, [...].“<sup>27</sup> Ačkoliv režisér

---

<sup>24</sup> EJZENŠTEJN, S. M.; *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Československý spisovatel, 1963, str. 10

<sup>25</sup> EJZENŠTEJN, S. M.; *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Československý spisovatel, 1963, str. 15

<sup>26</sup> EJZENŠTEJN, S. M.; *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Československý spisovatel, 1963, str. 20.

<sup>27</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 29



Menzel ve svých snímcích dává prostor promluvám postav, na jejich originalitě příliš nelpí. Je samozřejmě pravdou, že film vystavěn na záběrech plných nekonečnými promluvami, je asi předem upsán k záhubě, ale i to je jeden ze svízeli, se kterými režisér musel počítat. Například nekontrolovatelný monolog Pepina ve snímku *Postřižiny* pojal režisér jako součást, ale ne jako zdroj významů. Upovídanost Pepina z *Postřižin* působí ve stejnojmenném snímku jako nepřirozená řvavost během nepodařeného představení komika, je zacházením do krajností.

### 2.3.      Prostor příběhu

Již bylo řečeno, že zachycení prostoru příběhu ve verbálním a filmovém narativu se liší. Verbální narativy prostřednictvím slov vyvolávají v mysli čtenáře mentální vize a obrazy. Čtenář „vidí“ v projekcích to, co mu je slovem prezentováno. Probíhá v tu chvíli proces přenosu významů ze slova do vizuální podoby. Tato podoba je abstraktní, neanalogická, není poutána ke skutečnosti verbálního narativu, jelikož taková skutečnost neexistuje. Představa je individuální, není tedy striktně dáno, jak má vypadat. Jistým způsobem však čtenář tuto vizi omezenou má. Co čtenář nemůže sám ovlivnit, je centralizování jeho pozornosti na konkrétní prostor příběhu. Je to možnost „hledět“ jen tím směrem, kterým je čtenář nasměrován prostřednictvím cizích očí. Oči mohou patřit hlavní nebo vedlejší postavě, vypravěči všudypřítomnému i vševědoucímu, nebo implikovanému autorovi. Tyto oči však vidí objekty a subjekty vyskytující se jen v ohraničeném prostoru narativu. Recipient textu tak sleduje pouze tu část z celkového „rozostřeného“ prostoru, která je v daný moment ostrá a na kterou je tak veden se soustředit. Netrpí nutkáním otáčet se za sebe, do stran či např. pod postel, aby viděl (v textu nezmiňované) skutečnosti, pokud to není přímo vysloveno percepčním narativním predikátem. „Prostor příběhu verbálního narativu je tedy tím, co text čtenáře nutí (do té míry, že tak čtenář skutečně činí) vytvořit si ve své fantazii na základě vnímání postav a/nebo vypravěčových zpráv.“<sup>28</sup> Ohraničení obrazu však není reálné, je to jakési zostření v jinak rozmazaném prostoru, a proto se na daný bod „upře čtenářův zrak“, jako kdyby se na zamlženém okně vyčistilo malé kolečko, které by poskytlo ostrý obraz projekce za ním. Během čtení zaznamenáváme pouze to, co je pojmenováno, vysloveno, ale ve filmu může být naše soustředěnost roztěkaná. Publikum je rozptylováno okolními jevy a objekty, které se na jednotlivých záběrech objevují. Tyto periferní objekty často svádějí pozornost z cesty tím, že je divák upřednostní před původně (spisovatelem) zamýšleným centrem jeho soustředěnosti. Příkladem může být scéna ze snímku *Ostře sledované vlaky*, kdy postava rady Zednicka přijíždí na stanici drezínou na kolejkách. Divák sledující tuto groteskní scénu se náhle soustředí na druh vozidla a způsob, jakým se muž na stanici dostavil.

Abstraktní hranice obrazu však nelze srovnávat s ohraničením faktickým u filmového zpracování, v jehož jádru se příběh odehrává. Pomineme-li rozlišení a různé úhlopříčky filmových pláten či moderní 3D technologie, navozující pocit vlastní přítomnosti přímo v příběhu, divák se během sledování snímku ocitá před „rámem obrazu“. Tento rám je statický, nepohyblivý a ostrý. Stejně tak, jako je účastník výstavy konfrontován s obrazem, je

---

<sup>28</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 109

divák ve vztahu s filmovým plátnem. Recipient audiovizuálního média se, nezávisle na vzdálenosti mezi osobou a plátnem, neocitá v příběhu, nikdy se v něm v mysli nebude pohybovat. Fixní ohraničení, které je dané limity filmového plátna, rámem obrazu a okrajem fotky tak dojem, že sledujeme a pozorujeme něčí dílo, navozuje silněji. Jsme bezpodmínečně situováni do role diváka, pozorovatele a kritika. Nepodílíme se na podobě díla, neposkytujeme své vlastní představy a vlastní imaginaci při vzniku díla a ani se od nás taková role nečeká.

## 2.4. Pohyb v prostředí příběhu

Autor textu automaticky působí na recipienta, který text a signál přijímá. Snahou autora uměleckého díla je vyvolat v příjemci určité pocity, zejména pak estetický prožitek. Pocit estetického uspokojení není následkem čtení, ale je přímo závislý na momentu rozehrání myšlenkových her a kombinací obrazů, které vytváří lidská fantazie, představivost a cit. Autor verbálního narativu nám poskytuje možnost spoléhat na svoji vlastní fantazii a imaginaci, a právě to nás opravňuje být „na místě“, kde se příběh odehrává, jakoby přítomen. Z tohoto pohledu lze také hovořit o limitech fantazie. Verbální narativ evokuje ve čtenáři fantazii tvořivou, neomezenou, naopak filmový narativ fantazii čerpající z něčeho již existujícího. Jedná se o představivost, která je závislá na estetickém prožitku, resp. naopak. „A krásná a lampióny osvětlená zahrada, rozsvícená restaurace s lipovými stoly a selskými židlemi, kout pro štamgasty s barokními křesly, [...]“<sup>29</sup> Během čtení je pro vyvolání estetického zážitku přirozeně potřebné vytvářet si vlastní abstraktní vizi, jak taková příjemná hospoda se zahradou vypadá. Fantazie tak pracuje na základě vlastních zkušeností a preferencí. Ve chvíli, kdy publikum pozoruje objekt příjemné hospody se zahradou, vybraný režisérem, původně snímáný kamerou a prezentovaný na plátně, působí na diváka daný objekt jistým dojmem. Již existující objekt, analogický ke skutečnosti, v nás vyvolává konkrétní náladu a pocit.

Prostor příběhu ve filmovém narativu je automaticky analogický k realitě a skutečně podobě. Obrazy zastupující realitu jsou konkrétní, neměnné a jsou prezentovány tak, že se s nimi již nedá dále pracovat dle individuálních představ. Způsob zobrazení prostoru a pohybu v něm je však ve filmu a textu podobný. Mnohým z nás se již stalo, že během čtení příběhu jsme si představovali svět příběhu a pohyb v něm jakoby imaginárním okem kamery. Způsob, který verbální narativ nabízí pro lehkost pohybu v prostoru příběhu, nás poté dovádí k představivosti filmové. Čtenář nemusí mít hned vizi budoucího profesionálního režiséra, aby si příběh nepokoušel nevědomě projektovat do imaginárního „filmu“:

„A tu se rozletěly dveře a vletěl bílý sníh, ten dubnový mokrá sníh, pan Novák se držel pípky a díval se tak udiveně jako já, a do dveří vjel Pavel tlačení Olinkou, a zarejdoval ke stolu, a otíral si mokré, studené čelo. [...] Dlouho jsem stál a díval se na bílý rozsvícený dům, a viděl jsem, jak se rozsvětlilo schodiště vedoucí nahoru do kabinetu, do podkrovní, viděl jsem, jak Lothar zmizel z vozíku, a pak jsem jej viděl oknem schodiště, jako když voják se plazí při

---

<sup>29</sup> HRABAL, B.; *Slavnosti sněženek*, Praha: Československý spisovatel, 1978, str. 28.

manévrech nepřátelským územím, tak se přitahoval mocnými rukama ze schodu na schod, táhl za sebou bezmocné nohy...“<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> HRABAL, B.; *Slavnosti sněženek*, Praha: Československý spisovatel, 1978, str. 153, 158.

### 3. Typologie postavy

#### 3.1. Porozumění prostřednictvím vlastní zkušenosti

Charakter postavy v literárním díle je jedna z hlavních složek, zastávající velmi důležitou roli v příběhu. Recepce moderních textů vyžadující po recipientovi vlastní psychologickou činnost se velmi liší od textů, kdy je hlavním bodem zájmu čin a děj. Snadno tak odlišujeme texty, ve kterých s napětím očekáváme, jak skončí příběh otcovraždy kvůli zradě, boje s nepřátelským kmenem či hořkosti nenaplněné lásky a naopak texty, ve kterých prostřednictvím našich životních zkušeností identifikujeme v postavách sami sebe. Ve chvíli, kdy se autor rozhodne odkrýt postavu do větší hloubky a nezůstane tak u pouhého konstatování jména a vizuální stránky postavy, automaticky tím vyžaduje společnou kooperaci s recipientem. Hlavní úlohu v dekodování a pochopení takového narativu a ve správné identifikaci postavy hraje životní zkušenost adresáta. Na stejném principu funguje i budování moderních příběhů. Autoři spoléhají na moment „porozumění“ představeného světa příběhu ze strany adresáta a v nejideálnějším případě „ztotožnění se“ s ním. Vytvářejí příběhy s ohledem na svět kolem nás, na realitu, při čemž doufají, že nahlédneme stejným směrem, že v tomto světě nalezneme něco z nás samých. Svět, ve kterém se pohybujeme, je společný. Prostor, který sdílíme a společně vytváříme. Takový společný základ umožňuje snazší cestu k porozumění mezi oběma aktanty procesu a k dosažení autorova tíženého výsledku.

### 3.2. Přístupy k typologii postavy v průběhu let

Nazírání na charaktery postav příběhů se během let proměňovalo. Aristoteles ve svém díle *Poetika* povahu postavy definuje jako něco dodatečného. Tvrdí, že ačkoliv nejsme schopni určit povahové rysy postavy, nebrání nám to v pochopení příběhu či akce. Aristotelovo rozdělení na tragédii a komedii však automaticky vyžaduje logickou definici obecné charakteristiky vystupujících figur. Pokud se jedná o násilnou vraždu spáchanou jednou z postav, je zřejmé (bez jakéhokoliv explicitního vyjádření), že daná postava má charakter násilníka, a pokud jedna z figur shromažďuje peníze a majetek a ostatním by nic nevěnovala, lze ji přirozeně definovat jako lakomce. „Není potřeba žádného explicitního výroku; rys se udržuje pouhým jednáním.“<sup>31</sup> Získávání poznatku o rysu postavy je tak založen na logickém úsudku. Jen těžko si lze představit láskyplnou a skromnou osobu, jak tajně střeží a krade peníze a ostatní ponižuje, pokud není připojen žádný doprovodný komentář. Je nutné si však uvědomit, že ve své podstatě jde o rozlišení takových lidských charakterů do dvou zcela opozitních skupin (rozlišení na pozitivní vs. negativní). „Vždyť povaha je takřka vždy dána tímto dvojím, tj. co do povahy se všichni od sebe liší špatností a ctností.“<sup>32</sup> Stejně jako pohádkoví hrdinové, i Aristoteles rozlišuje hrdiny na obecně dobré či špatné. Zajímavé je užití těchto dvou charakteristik ve spojení s filozofovým rozlišením *komedie* vs. *tragédie*. Řecký filozof se domnívá, že v komedii jsou představené a jednající postavy nutně zobrazeny jako ti špatní či horší, než doopravdy jsou; naopak v tragédii jako ti lepší než ve skutečnosti jsou. Takovou obecnou definici lze použít i na příběhy Bohumila Hrabala. Například v tragikomické povídce *Ostře sledované vlaky* je Miloš Hрма představen jako groteskní postava, nazírající na svět v asociacích dětské mysli, s až dětskou naivitou, během příběhu rozvíjeného v komediálním duchu a protkaného dílčími groteskními momenty. Změna nastane ve chvíli, kdy je Hрма vystaven důležitému, téměř životnímu rozhodnutí nesoucímu s sebou jisté nebezpečí. Příběh končí tragicky, ale hlavní hrdina získává zcela odlišnou nálepku: je vyobrazen jako hrdina s odhodláním. Dokázal světu, jenž ho snad podcenil, že je schopen čelit nebezpečí, kterého by se nejeden z nás zalekl.

Formalistická a strukturalistická teorie postavy následuje teorii Aristotelovu. Postava je dle jejich hlediska funkcí, prostředkem k jednání. Chatman definuje jejich pohled z hlediska jejich přístupu k postavě. Tvrdí, že by se mělo „analyzovat výhradně to, co postavy

---

<sup>31</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 114

<sup>32</sup> ARISTOTELEŠ; *Poetika*. Praha: GRYP, 1993

v příběhu dělají, nikoli to, čím jsou – tj. čím ‚jsou‘ podle nějakých vnějších psychologických nebo morálních měřítek.“<sup>33</sup> Postavy de formalistické teorie nejsou skuteční lidé.

---

<sup>33</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 116



### 3.3. Identifikace s postavou

Očekávané ztotožnění se s literárním hrdinou nastává v závislosti na stejném kulturním základě producenta i recipienta textu. Takový společný základ lze definovat jako kulturní tradici či schéma. Moment „porozumění“ obou aktantů komunikačního procesu je výsledkem existujících přirozených předpokladů, jež spolu sdílejí. Autor spoléhá na zkušenost čtenáře, chce ji vyprovokovat a využít. Nutnost stejné osobní zkušenosti s autorem je zásadní pro dosažení estetického uspokojení. Okamžik sdílení stejného obrazu s ním je jakýmsi psychologickým momentem porozumění.

Jak tedy vnímá implikovaný čtenář Hrabalovy postavy? Již bylo řečeno, že do literárních příběhů a do světa postav samotných se čtenář infiltruje v mysli prostřednictvím svých vlastních zkušeností. Individuální zkušenosti napomáhají vytvářet asociace propojující reálný svět s tím literárním. Hrabalův styl usnadňuje čtenáři uvěřit v pravděpodobnost těchto asociací. Dojem životnosti charakterů podporuje i schopnost spisovatele zachytit všední moment života obyčejného člověka<sup>34</sup>. Každý moment, který již pominul v závislosti na čase, je pro Bohumila Hrabala zachytitelný a významný. Tyto „všední“ momenty v jejich součtu totiž utváří naši minulost a historii. Hrabal má schopnost tento okamžik lidského života zakonzervovat v textu a nechává do něj čtenáře nahlédnout. Nesmrtelnost momentu vzniká tím, že spisovatel zachycuje tyto okamžiky ve své obyčejnosti, přirozenosti a pravdivosti. Z tohoto hlediska je ve filmech J. Menzela zřejmý silný posun. Surová, nepřezvýchávaná skutečnost a pravdivost se nám mění před očima v barevný cukrkandl, v pohádku se šťastným koncem.

Hrabalova díla získala charakteristiku kratších nedějových narativů. Není správné tvrdit, že autoři dějových narativů automaticky pracují s postavami jako s pouhými prostředky k rozvíjení děje a jednotlivých jednání. Otazníky se netýkají pouze faktů a skutečností, jež jsou nám předloženy v jednáních, ale i otázek psychologie a rozboru vnitřní stránky postavy. Čtenář si v mysli vytváří psychologický obraz postav. Snaží se vtělit do jejich podoby, představuje si jejich myšlenky a odhaduje příčiny, které tkví v psychologickém rozboru, následného chování. Je zjevné, že k pochopení děje je nutná identifikace postav v něm vystupujících. Postavy vystupují z role prostředníků, získávají přídavná jména, specifické charakteristiky, zosobňují se. Na základě touhy dobrat se pravdy vyplouvají na povrch otázky,

---

<sup>34</sup> pojem „obyčejný člověk“ má v literární historii tradici, avšak v mé práci tak nazývám postavu s nejasnou funkcí v příběhu

jež nejsou spojeny pouze s dějem příběhu, ale i s přirozenou potřebou porozumět vnitřnímu světu postav.

Identifikace s hrdinou probíhá v různých případech v odlišném rozsahu. Pokud si čtenář zvolí knihu vzpomínek a korespondence konkrétní žijící osoby, obraz skutečné bytosti je reálnější než ten, který je vystaven na základě narativu vytvořeného vědomou stylizací autora. Podoba bytosti zobrazující se v mysli čtenáře na základě zkoumání její reálné korespondence a vzpomínek<sup>35</sup> je konkrétní, neměnná, jelikož postava byla/je *živá*, reálná. Její podoba a charakteristika není ovlivněna touhou autora nějakým způsobem recipienta textu vézt a vyvolávat v něm domněnky. „Román je založený na svedectve +x alebo -x, pričom x je spisovateľov temperament a táto neznáma veličina vždy modifikuje posobnosť svedectva a niekedy ho tiež úplne zmení.“<sup>36</sup> Naopak příběh vybudovaný ve spolupráci s fantazií autora a touhou vyvolat představivost u příjemce je o podobných lidských osudech, avšak vystupující charaktery s lidskými vlastnostmi jsou víceméně vykonstruovány, stylizovány autorem. Pečeť osobitého charakteru následně udělí implikovaný čtenář. Chatman vidí jako relevantní fakt, že ačkoliv vždy bude snazší přemýšlení o živých reálných bytostech, tak by nemělo být upíráno právo čtenáři přemýšlet o postavě. Pokládá si otázku „proč bychom měli omezovat své svaté právo vyvozovat nebo i hloubat o postavách, [...]“<sup>37</sup>

Jak však literární historik Jiří Pelán, zabývající se postavou Bohumila Hrabala a jeho texty, zdůrazňuje, spisovatel netěží ze schopnosti zprostředkovat okolní svět v textu jako bezchybný odraz reality a ani toho dosáhnout nechce. „...autorovým záměrem tu nepochybně není vytvoření dokonalé fikce, bezchybného zrcadlení reality ve flaubertovském smyslu, ale čehosi, co naopak provokuje svými prudkými – vždy překvapivými a často neuvěřitelnými – střihy, co nás ani na okamžik nenechává spočinout v slepé důvěře v „pravdivost“ tohoto obrazu.“<sup>38</sup> Bohumil Hrabal chce svými texty rozšířit čtenářův obzor, chce jej šokovat a nechat ho nahlédnout do lidského svědomí.

---

<sup>35</sup> Ačkoliv mohou být i vzpomínky upravovány a editovány do podoby netotožné s originálem, obsah a funkce textu je přinést poznatky o žijící osobě, tedy reálné postavě a přiblížit ji čtenáři.

<sup>36</sup> FORSTER, E. M.; *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran, 1971, str. 55

<sup>37</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 122

<sup>38</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 32

### 3.4. Postavy psychologických vs. dějových narativů

Bohumil Hrabal v mnoha případech svých děl čerpá převážně ze svého okolí. „Jeho životní pozice byla pozicí diváka a- jak sám neustále připomínal – zapisovatele: jeho úkolem bylo neustále zapisovat obrazy života, ať už se vynořovaly před jeho vlastníma očima či stoupaly z vyprávění druhých.“<sup>39</sup> Charaktery objevující se v jeho narativech jsou obyčejní, prostí, avšak do rozsahu vlastností pestří lidé. Autor nabízí čtenáři možnost vlastní psychologické činnosti. Otevírá dveře individuálním představám, přístupům a definicím. Autor *psychologických narativů*<sup>40</sup> navádí recipienta textu k soustředění se na jednotlivé postavy, jejich životní postoje, pohledy na svět, individuální rysy a znaky. Je tedy zřejmé, že je zde definice postavy formalistické teorie, jako jednotky schopné vykonávat danou funkci, která jim byla udělena (tzn. krále Karla IV. v příběhu *Noc na Karlštejně* nemůže pro splnění funkce zastoupit žena ve věku 15 let), nedostačující. Hrabalovy texty spadají do škatulky *psychologických narativů*<sup>41</sup>, jelikož oproti druhé skupině *narativů dějových* je v centru pozornosti subjekt příběhu. Pelán navazuje na Todorovu definici: „...postavy, jež vstoupí na jeviště jeho próz, nebudou psychologickými hybateli zápletek: budou to – tak jak tomu už jednou bylo v Pohádkách tisíce a jedné noci – postavy – vyprávění.“<sup>42</sup> Např. samotný akt zabíjčky je pouze pozadím, scénou, která dává prostor pro vyjádření charakteru Marji.

---

<sup>39</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 6

<sup>40</sup> Pojem psychologický narativ je definován na základě teorie Tzvetana Todorova z publikace TODOROV, T.; *Poetika Prózy*, Praha: Triáda, 2000

<sup>41</sup> TODOROV, T.; *Poetika Prózy*, Praha: Triáda, 2000

<sup>42</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 19

### 3.5. Postava jako otevřený konstrukt<sup>43</sup>

Stejně tak jako má čtenář právo představovat si imaginární obrazy prostředí, kde se příběh odehrává, nemělo by mu být upíráno ani právo konstruovat postavu podle svých vlastních zkušeností a představ. Bylo by scestné tvrdit, že si musí vystačit s konkrétní prezentací postavy, jakou mu poskytuje prostřednictvím svého výběru slov autor. Nejen, že se postavy zosobňují tím (stejně jako v reálném životě), jak jednají, jak se rozhodují a do jakých kontrastů vstupují, ale ani finální podoba postav ve čtenářově mysli nemusí být identická s autorovou představou. Naopak je nutné hrdiny příběhu sledovat jako živé, resp. neuzavřené objekty, pozorovat jejich chování v nejrůznějších situacích, jejich reakce a myšlenky. Následně je nutné postavy domodelovat do konkrétnější podoby, která bude dostačující pro dosažení pocitu individuální spokojenosti.

Nebylo by adekvátní upírat autorská práva na dílo samotnému autorovi, ale je nutné si uvědomit, že i čtenář hraje důležitou roli v „oživení“ postavy. Postava je *otevřeným konstruktem*<sup>44</sup>, který je charakteristický tím, že vyžaduje dílčí definice a rozborů ze strany čtenáře. Postava literárního díla, svou definicí neohraničeného konstrukt, čtenáři umožňuje provádět dílčí rozborů, vyvozovat nová stanoviska a přemýšlet o její podstatě. Možnost provádět vzájemné inference není recipientovi textu odepřena, naopak, k dosažení estetického prožitku je k ní čtenář cíleně směřován. Není nutné připomínat, že estetického zážitku není dosaženo tím, že čtenář pouze provozuje akt čtení – chápeme-li ho tak, že bez většího zájmu odřikává v mysli autora slova a nepodporuje tak vznik vlastního světa obrazů a projekcí. Oživení imaginace u čtenáře je přímo závislé na vyvolání estetického uspokojení. Neschopnost tento svět oživit, modelovat a dokreslovat je zároveň neschopností estetického prožitku dosáhnout. „Taková omezení mi připadají jako ochuzování estetického zážitku.“<sup>45</sup>

Na podobném principu funguje i reálný život. Člověk je – jako jednotka tvořící společnost – vystaven každodennímu styku s ostatními lidmi. Moment setkávání a poznávání druhých lidí má v lidském životě zásadní význam. Nejenže mezilidský kontakt člověka významně ovlivňuje a udává mu jistý životní směr, ale zároveň jej i do společenského světa uvádí, situuje jej a pomáhá mu definovat konkrétní pozici v tomto prostředí. Získávání nových známých a rozvíjení hlubších vztahů s nimi funguje v závislosti na schopnosti člověka vzbudit v sobě určitou dávku empatie a pochopení. Během sbližování lidí se u jednotlivců

<sup>43</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008

<sup>44</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 122.

<sup>45</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 122

rozvíjí akt odhadování, zkoumání a navrhování hypotéz, jež definují jejich vlastní pozici ve vzájemném vztahu s ostatními. Na dosažení momentu porozumění závisí to, co, nejen noví, ale i staří přátelé, ať úmyslně, či nevědomě, nevysloví, na následné vlastní „laboratorní práci“ toho druhého. Mnohdy nám pomáhá k vyřešení různých problematických momentů s ostatními lidmi právě schopnost zmapovat jejich charakter, slabosti a povahové limity. I v reálném životě si ukládáme do paměti medailonky lidí podle jejich konkrétní typologie, vlastností a charakterů. Jeden z důvodů je i dlouhodobá až doživotní „trvanlivost“ povahy, rysu a vlastností člověka v naší paměti. Po dočtení knihy, po fyzickém opuštění osoby v reálném životě, po skončení filmu rys, který jsme identifikovali a přidělili dotyčné postavě, přetrvává v naší mysli. To znamená, že stejně jako si v reálném životě jednotlivec zálohuje lidské bytosti v mysli, tedy na základě jejich vnímatelných rysů a během osobitého intuitivního procesu ukládání a zapamatování, tak si osvojuje i čtenář postavy z literárních, divadelních a filmových děl. Je neopodstatněné tvrdit, že si škatulkujeme osoby v paměti dle toho, co kdy vyslovili či jak se jinak slovně vyjádřily. Jeden ze signifikantních příkladů je i hrdina z knihy *Postřižiny*, strýc Pepin, jenž je velmi charakteristickou figurou. Ačkoliv jsme odsouzeni „pročítat se“ mnoha jeho vzpomínkami a životními příběhy, které sám hlasitě vypráví okolí, vybavujeme si jej v celistvosti, životně. Je zajisté pravda, že některé z humorných příběhů jsou tak signifikantní, že je čtenář schopen zapamatovat si z nich základní momenty (např. „nudíte se, kupte si medvídku mývala!“). Postava Pepina je charakteristická právě svým jazykovým projevem, nekonečnými proudy vět uspořádaných do zmatených monologů. Neznamená to však nutně, že si tuto postavu představíme jako odlidštěnou, ona neexistuje sama „pouze jako slova na vytištěné stránce“<sup>46</sup>. Postava tu přesahuje význam slova. „Hrabalovy postavy, často co do osobních charakteristik velmi málo konkrétní, žijí zpravidla jen svým vyprávěním.“<sup>47</sup> Takové proudy slov a vět však nejsou jen ozdobným prvkem, ale pro postavy je možnost vyprávět nepostradatelnou aktivitou v samotném životě. Monology Pepina se dají charakterizovat, ale ne odříkat nazpaměť a odkrýt tak širší identifikaci postavy. Nemají tak ani fungovat. Jak Jiří Pelán zmiňuje, Hrabal prostřednictvím nekontrolovatelných promluv a jejich zaznamenávání pochopil „nejzákladnější mechanismy, jejichž prostřednictvím se život transformuje ve slovo.“<sup>48</sup> Strýc Pepin je fiktivní postava, nelze tedy tvrdit, že postavy jsou pouhé textové konstrukty.

---

<sup>46</sup> GOLDEN, L. -HARDISON, O. B.; *Aristotel's Poetics* In: CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 123

<sup>47</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 34

<sup>48</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 19

Bezesporu můžeme postavy z knih Bohumila Hrabala, na základě rozlišení podle Chatmana v jeho publikaci *Příběh a diskurs*, zařadit do skupiny *otevřených konstruktů*. Prostřednictvím teoretikovy definice tak můžeme nahlížet na postavy jako na konstrukty příznačné svou komplexností subjektu a rozřadit je tak do skupin dle míry příznakovosti. Neuzavřenost u postavy přirozeně znamená nutnost podstoupit složitější cestu k jejímu pochopení a přiblížení. Čím více přístupů k takové postavě a úhlů pohledu na ní, tím více individuálních představ a očekávání. Literární zpracování umožňuje na postavu pohlížet ze všech možných úhlů a stran, i skrze něj, nebrání recipientovi nahlédnout „do ní“. Potřebné uchopení postavy je závislé na komplikovanosti její struktury, na limitech, které stanovil autor k nahlédnutí do vnitřního světa postavy a také na její konkrétní funkci v příběhu.

Obecně platí, že čím je jednoznačnější funkce postavy v příběhu, tím předvídatelnější je herecův vlastní tvůrčí prostor. Pokud se tedy divák např. seznamuje s postavou babičky ve stejnojmenném filmu podle knihy Boženy Němcové, přijímá filmovou podobu, respektive její představitelku, bez negativních reakcí, jelikož konkrétně tato postava je charakterově i funkčně jednoznačnější<sup>49</sup>. Proto se z něj stává spíše kritik hereckého nadání a schopností představitelky. Hrabalovy postavy však zcela jistě patří do odlišné skupiny postav. Jeho charakterově složitější a nepředvídatelnější postavy, zdánlivě postavené na jednoduchosti, se nevyznačují jednoznačnou funkcí v příběhu, nejsou vedeny k přímému a konkrétnímu cíli, nemají svůj pevný a rozhodující bod, ze kterého vychází. „Hrabala zjevně zajímají více „problematické“ než takzvané „ryzí“ charaktery a rozhodně ho více zajímají lidé „průměrní“ než „nadprůměrní“.“<sup>50</sup> Charaktery jsou nejednoznačné, nemají jeden konkrétní rys, který by je identifikoval a tím je i situoval ve světě příběhu, ve společnosti. Seymour Chatman v této skutečnosti vidí zdroj našeho častého pocitu neuspokojení, zklamání a odmítání obrazového ztvárnění literární postavy. „Odtud snad pramení rozmrzelost z vnucené vizualizace známých postav ve filmu.“<sup>51</sup> Podobný druh zklamání je přirozeným důsledkem rozdílnosti individuálních představ. Je nutno dodat, že se zajisté nejedná pouze o rozbor fyzické podoby, hereckých schopností či doslovně vyřčených textů literární předlohy ústy herců. Autorka knihy *Literatura ve filmu* Marie Mravcová souhlasí s požadavkem, že by neměl být zájem teoretiků soustředěn pouze na neproduktivní zkoumání herectví, ale jako zásadní by měla být

---

<sup>49</sup> Seymour Chatman ve své knize CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 124) užívá příkladu s postavou Sherlocka Holmese: „Předvídatelnost Holmesova chování (schopnost nacházet stopy, popichování dr. Watsona) příjemně odpovídá předvídatelné vystupování herce.“ V této práci je zmíněna postava z české literární historie.

<sup>50</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 33

<sup>51</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 124

definována i „problematika filmové postavy, na jejímž obraze se herec podílí především jako jeden z výrazových prostředků, jimiž disponují skuteční autoři – scénárista a režisér“.<sup>52</sup> V případě filmových zpracování Jiřího Menzela je očividný posun v celkovém pojetí ducha postavy jako konstruktu i v zásadní rozdílnosti druhu estetického prožitku po skončení snímku ve srovnání s pocitem, který zažívá čtenář po přečtení původní literární předlohy Bohumila Hrabala. Spojení Hrabala s Menzelem nechalo rozvinout režisérovu zjemnělou a líbeznou ironii, která ostré hrany Hrabalových textů obrousila do oblých tvarů, a tak zde filmový tvůrce nalézá svou podobu poety a komedianta.

---

<sup>52</sup> MRAVCOVÁ, M.; *Literatura ve filmu*, Praha: Melantrich, 1990, str. 12

### 3.6. Nejednoznačnost charakteru postav

Ačkoliv jsou Hrabalovy postavy svou neohraničeností nepředvídatelné, mají vlastní charakteristiku zakládající se na specifických rysech<sup>53</sup>. Autor není při výběru charakteristik omežován limitovanou kolekcí rysů při ožívování svých postav. Možnost výběru je v podstatě neomezená. Stejně jako obecně platí, že se každý člověk v reálném životě liší od ostatních svým specifickým rysem, je charakteristický svými specifickými zvyklostmi, tak v momentě vytváření postav v literárním díle, stojí i autor před širokou škálou možností. Neznačená to však spojení jednoho konkrétního rysu s jednou konkrétní postavou, resp. selekce rysů a preference jediného, vyhovujícího. Zjednodušit takovým způsobem čtenáři jeho oblíbenou „disciplínu“ odkrývání a identifikace charakterů jednotlivých hrdinů, by vedla k bezvýznamné spolupráci recipienta s autorem, a tedy k absenci zájmu u čtenáře. Avšak není pravidlem, že každá „plochá postava“<sup>54</sup> je odsouzena k záhubě. Autor automaticky uděluje hrdinovi, vyznačujícímu se jedním jediným rysem, jenž převažuje nad ostatními, nálepku snadné předvídatelnosti a rozpoznatelnosti. „Ploché postavy jsou preto výhodné, že ich nikdy netreba znova predstavovat, nikdy se nevyšmyknú, nemusíme sledovať ich vývin, vytvárajú vlastnú atmosféru.“<sup>55</sup> Teorie postavy a její funkce v moderní literatuře a umění naopak vyžaduje komplexnost a nejednoznačnost vyvolávající u recipienta otázky. Bohumil Hrabal, jako spisovatel moderní literatury, tuto teorii následuje. Spisovatel proto nezvolil cestu moralisty, nezabývá se ve svých dílech jednoznačně kladnými či naopak zápornými postavami (srov. postava Dítěte v *Obsluhoval jsem anglického krále*, kdy záporný hrdina prochází cestou sebereflexe). Bohumil Hrabal koncentruje svůj zájem na to, „že v nich z hlediska society, do níž jsou ponořeni, přece jen lze zaregistrovat nějaký cenný rys, rys, který je právě oním bodem, jímž člověk vystupuje ze své samoty a ze svého egoismu a jenž mu umožňuje žít ne-li pro druhé, alespoň s druhými.“<sup>56</sup> Postava pana Limana (*Slavnosti sněženek*) není v příběhu zásadní svojí funkcí, avšak zapadá do celého souboru povídek dokonale. Samotář, který se vzdal majetku ve prospěch svých koz a slepic, ve prospěch života v lese, města ve prospěch ticha a sousedství s borovicemi. Svým podivínstvím tak vzbuzuje u recipienta textu smíšený dojem něčeho tajemného, skrytého přímo v nitru postavy. Snaha uchopit hrdinu povídky *Slavnosti sněženek* vyvolává otázky, které však nevyžadují po čtenáři pravdivé odpovědi. Postava prostřednictvím svojí promluvy však nabízí proniknutí do vlastní reality prostředí,

---

<sup>53</sup> termín *rys* chápeme jako výsledný poznatek získaný na základě behavioristické analýzy, tedy zkoumání lidského chování v opakování

<sup>54</sup> FORSTER, E. M.; *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran, 1971

<sup>55</sup> FORSTER, E. M.; *Aspekty románu*, Bratislava: Tatran, 1971, str. 70

<sup>56</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 33



které utváří. Použitelná definice Forstera odhaluje „plastickou postavu“ jako otevřený, složitý konstrukt, poskytující čtenáři možnost nabídnout vlastní představu o hrdinovi. Možnost bavit se tím, že snad objevil cosi převratného a nového, má přeci jen blíže k poetistické představivosti než k vědeckému bádání směřujícímu k jednomu jedinému řešení.

„Poznatek, že ‚činy, a dokonce i zvyky‘ mohou být v rozporu s určitým rysem a že uvnitř dané osobnosti se mohou vyskytovat konfliktní rysy, je pro moderní teorii postavy absolutně nezbytný.“<sup>57</sup> Skutečnost, že postava je vnitřně rozpolcená, zmítající se ve vlastních pochybnostech, jež se projevují na základě zcela opačných rysů, jež ji charakterizují, je nejen dokladem o autorově geniální schopnosti nahlédnout do lidské duše očima psychologa. Takový požadavek objevující se v moderním umění se promítá ve schopnosti čtenáře (např.) tragikomické povídky *Ostře sledované vlaky* poskládat si vlastní obraz o postavě Miloše Hrmy. Ačkoliv hlavní postava působí velmi jemně, lhostejně a naivně a svět se jeho očima skládá z dětských asociací, je schopen bez jakýchkoliv pochybností a výmluv učinit takové bezvýchodné rozhodnutí, jako je sebevražda. Bez jakýchkoliv explicitně vyřknutých obav si je schopen vzít vlastní život, což bezesporu obnáší notnou dávku chrabrosti a síly k potlačení přirozeného lidského strachu ze smrti. Čtenář je vystaven momentu překvapení, kdy se Miloš, domněle naivní hrdina, střetává se smrtí tak přirozeně lehce a snadno. O takovou zkušenost je však ochuzen divák při zhlédnutí filmového ztvárnění s Václavem Neckářem v hlavní roli. Filmový Miloš Hrma je ve své charakteristice plošší, příliš transparentní, „levnější“. Režisér nedal šanci divákovi popřemýšlet nad rozsahem této postavy, nevidí do její hloubky, nezkoumá ji v relevantních protikladech. Miloš Hrma je zobrazen jako hloupý, nesmělý a politováníhodný chlapec, jenž se honí za jediným životním cílem, a to dostat statusu muže.<sup>58</sup> Touha být sexuálně zkušený a uspět ve své roli se prolíná celým filmem. Proměna nesmělého chlapce v „muže“ se však nekoná. Miloš Hrma se profiluje jako stydlivý hoch. Skutečnost, že když má dojít k sexuálnímu sblížení, zavírá hlavní postava nedovřené dveře, že využije první možnou chvíli k tomu, aby ukázal své jizvy přednostovi stanice, a při té příležitosti se ho nezapomene zeptat, zda neexistuje nějaká možnost získání sexuálních zkušeností od paní přednostové, pouze dokreslují neschopnost a nejistotu hrdiny, který se nikdy hrdinou v pravém slova smyslu nestane. Dokonce i jeho poslední možná naděje na „vítězství“ mu byla

---

<sup>57</sup> CHATMAN, S.; *Příběh a diskurs*, Brno: Host, 2008, str. 128

<sup>58</sup> O problematice typologie postavy ve filmech vzniklých na základě Hrabalových děl píše autorka S. Přádná ve své stati ze sborníku vydaném při příležitosti 90. výročí čs. kinematografie: PŘÁDNÁ, S.; *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu* In: (ed. Ivan Klimeš) *Filmový sborník historický, Sv. 1. Film a literatura*, Praha: Český filmový ústav, 1988.

odepřena ve chvíli, kdy režisér z chrabré smrti hlavní postavy udělal na plátně nečekaný skon vystrašeného králíčka.

## 4. Analýza konkrétních filmových adaptací

### 4.1. Postřižiny

#### 4.1.1. Literární dílo *Postřižiny*

Období, do kterého spadá vznik *Postřižin* (1970), je pro Bohumila Hrabala a jeho tvorbu zvláště důležité. Ačkoliv se jeho spisovatelský elán zdál být na nejvyšší úrovni, spisovatel se musel vypořádat s cenzurou, úpravami a oklešťováním svých originálních textů. Ve chvíli, kdy se zdálo, že opět objevil svoji novou poetiku, mu byla odepřena publikační činnost. Ačkoliv dílo *Postřižiny* spadá, spolu s dalšími dvěma texty z tzv. „nymburské trilogie“<sup>59</sup>, do roku 1970, bez komplikací vyšlo. Vzpomínkovou prózou *Postřižiny* se vrací do vlastních vzpomínek z dětství, aby je znovu oživil ve slovech, která ho přežijí. Jiří Pelán sleduje proces Hrabalova proměny v novou poetiku spíše jako výběr jiné tematiky a koncentrace pozornosti na osobní prožitek. Zároveň odmítá, že by byla přerušena kontinuita vývoje Hrabalovy poetiky. Ze spisovatele-„zapisovatele“ se tu centrum příběhu přenáší na subjekt autora. Autorský subjekt opět přebírá hlavní roli, už pouze nepozoruje a zaznamenává, ale také sám prožívá.<sup>60</sup> Pro vzpomínkové prózy tak platí „že takto důvěrně nebyl dosud přítomen v žádném svém textu.“<sup>61</sup> Jiří Pelán tvrdí, že na rozdíl od předchozích próz, ve kterých se autor schovával za svými „zápisy“ z okolí, nyní se střetáváme tváří v tvář jeho subjektu v postavách a věcech, o nichž píše.

Ačkoliv je dílo *Postřižiny* označováno jako memoár a vzpomínková próza, ani zde čtenář neunikne volným proudům promluv a monologů postav. Tyto jazykové projevy napodobující hovory a myšlenkové toky lidí v běžném životě jsou však stylizovány autorem do rytmických celků. Zvláště u *Postřižin* je, jak si všímá literární historik Milan Jankovič, značná stabilní a jasná kompoziční stavba, která spolu s „výběrem a rozložením několika základních motivů,“ připomíná „hudební skladbu“<sup>62</sup>. Text nepůsobí dějovou linií jako celek se začátkem a koncem. Čtenář se koncentruje a pozastavuje nad jednotlivými epizodami, situacemi, momenty, obrazy a detaily. Právě díky vytříbenému popisu detailů je zřejmá

---

<sup>59</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 81

<sup>60</sup> Bohumil Hrabal použil do čela díla *Postřižiny* slavné Flaubertovo prohlášení „Paní Bovaryová jsem já.“

<sup>61</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 37

<sup>62</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 94

„autorova schopnost bohatého rozlišení a pojmenování věcí“<sup>63</sup>. Autor pohlíží na svět v detailech, jejichž pojmenování situuje do svých textů jako jejich součást. Stejně jako nerozlišuje krásu od ošklivosti ve svém proudu vyprávění, tak ani obecnosti a detaily nepodrobuje hierarchii důležitosti.

---

<sup>63</sup> Tamtéž, str. 96

#### 4.1.2. Filmová adaptace *Postřižiny*

Pro Jiřího Menzela a jeho tvorbu je dekáda 80. let stejně významná. Po téměř desetileté pauze<sup>64</sup> tvoření filmových adaptací podle předloh B. Hrabala se opět vrací k této tématice a svému ztvárnění laskavého humanismu. Právě v těchto letech vznikají filmové *Postřižiny* (1980), které jsou návratem k „hrabalovskému“ světu ironie a radosti ze životních maličkostí. Režisér se tak znovu snaží nalézt publikum pro svůj individuální způsob ztvárnění světa.<sup>65</sup> Následuje svůj tvůrčí hlas, jenž je osobitý, jemu vlastní. Reakce na filmové zpracování *Postřižin* byly protichůdné. Kritici vyčítali Jiřímu Menzelovi odklon od Hrabalova pojetí vidění světa, světa hrdinů a také ztvárnění postav. Dílo bylo považováno za příklad Menzelovy stylizace.<sup>66</sup> Naopak obdivovatelé film oceňovali právě pro jinou formu ztvárnění, nádech retro stylu, pohody, uvolněnosti a idylické atmosféry, jimiž je film cíleně prostoupen.<sup>67</sup> Režisér pohlížel na příběhy z Hrabalových knih vlastním objektivem a také je tak přenesl na plátno. Tento rys je charakteristický pro oba umělce. Ve chvíli, „kdy Hrabal našel svou vlastní poetiku, navíc zjevně ztratil zájem o četbu jako korektiv vlastního směřování: nemínil se v nejmenším vyrovnávat s okamžitými literárními trendy, nesoutěžil a nesoupeřil, ...“<sup>68</sup> Stejně tak i Menzel si našel svoji vlastní cestu k tvoření snímků, svůj vlastní pohled na svět. Jeho filmové adaptace literárních předloh spisovatele Bohumila Hrabala tak mohou být příkladem, kdy se režisér nechce vzdát své vlastní osobité poetiky.

---

<sup>64</sup> Roku 1969 natočil snímek *Slavnosti sněženek* dle stejnojmenné literární předlohy, avšak hotový film směřoval přímo do trezoru a byl ohodnocen jako nevhodný. Během této dekády však také natočil snímek *Kdo hledá zlaté dno* (1974), který provází mnoho rozporuplných názorů a kritických ohlasů veřejnosti, která se nesnadno spokojuje se skutečností, že se režisér podvolil nastoleným pravidlům a byl schopen tak slevit na kvalitě své tvorby. (PŠOTOVÁ, K.; *Jiří Menzel*, Praha: ČFU, 1992, str. 21)

<sup>65</sup> Další filmy z 80. let - *Slavnosti sněženek* (1983), *Vesničko má středisková* (1985)

<sup>66</sup> PŘÁDNÁ, S.; *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu* In: (ed. Ivan Klimeš) *Filmový sborník historický, Sv. 1. Film a literatura*, Praha: Český filmový ústav, 1988, str. 216

<sup>67</sup> To podporuje fakt, že se film stal divácky nejúspěšnějším filmem od let 1975-88 (PŠOTOVÁ, K.; *Jiří Menzel*, Praha: ČFU, 1992, str. 27)

<sup>68</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 7

#### 4.1.3. Scéna

Tento přístup rozpoznáváme i v charakteru statických prvků zobrazených na plátně. Například Menzelovo vyobrazení prostředí městečka Nymburk jako snivé lázeňské kolonády silně připomíná finální scénu z filmu *Obchod na korze* režijní dvojice Kadár – Klos.<sup>69</sup> U Menzela je však snovou clonou zahalen celý snímek. Laskavý příběh se rozprostírá za růžovou tlumenou oponou. Všechny postavy jsou jako by ve snu povznesené a v euforii. Tato idyličnost jako nosný duch filmu se objevuje v mnoha prvcích obrazových. Naskýtají se nám pohledy na barevnou zahradu, plnou líbezného kvítí a zvuků. Tyto pohledy se prolínají s ironickými ošklivostmi. Kombinací je jistě možné vystihnout pravý duch románu, avšak za předpokladu, že se pracuje se zmíněnou ošklivostí stejně jako s krásou. Krása se nezintenzivňuje a ošklivost se netlumí. Menzel pojímá obrazy jako způsob vyjádření individuální krásy a zalíbení. Krása je explicitní, viditelná a neskrývá se v abstraktních symbolech. Je to spíše umělecký výjev, než spodoba a zachycení myšlenky.

Naprosto stejným způsobem autor píše nejen o každodenních, ale i o zásadních momentech, o věcech negativních i kladných. V těchto momentech se projevuje Hrabalova náklonnost k poetismu<sup>70</sup>, kterou projevoval „až s umanitou důsledností.“<sup>71</sup> Spisovatelova individuální zkušenost s poetismem se v povídkách projevuje zejména situováním - na první pohled vzdálených – skutečností do juxtaopozic, které vytvářejí nový obraz reality. „Nástroj tohoto prolnutí života s poezií, asociativní princip – nástroj společný poetismu i surrealismu-, pak opět ukazuje směrem ke klíčovému postupu Hrabal prozaika: k mnohorozměrné evokaci skutečnosti prostřednictvím juxtaopozice obrazů.“<sup>72</sup> Styl je jednotný, pouze syžet se mění. Jistý způsob ironie tak brání v odsuzování prostřednictvím kostnatých iluzí.

---

<sup>69</sup> V tomto filmu sentimentální scéna zobrazuje líbezný sen hlavního protagonisty Tóna Brtku procházejícího kolonádou v doprovodu staré paní Lautmannové. Sen má znázorňovat příjemný, bezstarostný, idylický, avšak nereálný konec. Je to ale přeci jen sen, zahalený růžovým dýmem, jenž celý obraz zjemňuje.

<sup>70</sup> Poetismus je definován jako směr pokoušející se odstranit hranice v umění, prostoupit denní skutečnost a každodenní zkušenost poetickým lyrismem. „Poezie, která byla ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním skutečnosti, se tak zmocňuje téměř výlučně skutečnosti, která jako estetická již byla předem prožívána.“ (*Slovník básnických knih*, str. 199)

<sup>71</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 9

<sup>72</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 9

#### 4.1.4. Postavy

##### 4.1.4.1. Literární postava Marji

Hrabal ve svých románech objevuje krásu věcí v momentě jejího prostého odhalení očima hrdinky a následného popisu prostřednictvím oněch očí, které však skutečnost transformují na krásu zakládající se na ošklivosti. „Je ztělesněním samotné životní anarchie, je řečištěm proudu metamorfóz.“<sup>73</sup> Např. ve scéně, kdy Marja nelítostně usekne ocas psovi, je její čin, ve skutečnosti tak nelidský, skvěle obhájen prostým odůvodněním reality (zkrášlení psa dle moderních trendů). Hrůza scény useknutí ocasu živému zvířeti, prostý popis jeho stavů bolesti a naprostá lhostejnost k odvrácené stránce činu pro krásu, je jedním z autentických momentů ducha Hrabalových příběhů. V knize jsou pohledy hrdinky, tedy Marji, nespoutané, nepravidelně nasvícené, své postřehy a city nekoriguje. Myšlenky zcela nenavazují, jsou spontánní. Jsme seznamováni s čistě subjektivním pohledem a prožitkem. „[...] poetiku zapisovatele a střihače fenomenálních vnějších událostí jsem doplnil vnitřním modelem touhy, a ta mi dovoluje, abych se proměnil v mladou ženu a baterkou imaginace si posvítíl do minula a zpřítomnil jistou výšeč.“<sup>74</sup> Pocit prožitku je fundamentální, všudypřítomný a svou intenzitou vykresluje samotné situace do konečné jedinečné podoby. Prostřednictvím „permanentního úžasu“<sup>75</sup>, jenž Marjou zmítá každý den a při každém okamžiku, je prožívána intimita prožitku. Hrabalova Marja sice působí jako čistá duše, avšak spíše svou neženskostí. Čistota se v jejím případě projevuje jako naprostá upřímnost, transparentnost a nezákeřnost. Svým spontánním projevem, myšlením a konáním se projevuje jako rozhodná, sebevědomá, ale spravedlivá bytost.

Tato přímá žena má mnoho životních zkušeností, které se ve filmu ztrácejí a mění v pouhé laškování a leckdy až v nepřírozený hon za různými způsoby pobavení. Naskýtá se nám pohled na ženu, která si snad omylem vyměnila roli s manželem. Nespoutanou ženu „krev a mlíko“, hltající maso po kusech přes den i po ránu jako zvláštní posvátný rituál. Opět se tu setkáváme s pojmem rituál, který tak život mění v „jednu nekonečnou slavnost“<sup>76</sup>. Obraz ženské bytosti s odhodlaným výrazem vyjadřující rozkoš a zároveň lhostejnost vůči okolí je to překvapivě krásné, co hledáme. Ona ví, že to, co dělá a jak se veřejně prezentuje, není to pravé, avšak ona říká: „Berte mě takovou, jaká jsem!“ Čtenářovo měřítko je jí lhostejné. Vidí

---

<sup>73</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 41

<sup>74</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 39

<sup>75</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002

<sup>76</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 42

a zřetelně zaznamenává Francinovy kritické pohledy, ale nemůže si pomoci a snad je z části schválně ignoruje a myslí si své.

„[...] celou tu dobu, která se mi zdála věčností, se mi sbíhaly sliny, to bylo moje, skoro obě kýty sníst jen tak v přírodních řízcích, pokapané citrónem, taky jsem podlila řízky nakonec vodou, přiklopila pokličkou, zpod které vyrazila hněvivá pára, a už jsem si dala ty řízky na talíř a lačně jedla, tak jako vždycky jsem si pokapala noční košili, tak jako si vždycky pokapu blůzičku šťávou či omáčkou, protože já když jím, tak nejím, já hltám... a když jsem dojedla a vytřela chlebem talíř, viděla jsem, jak otevřenými dveřmi tam v přítmí se na mne dívají Francinovy oči, jen ty vyčítavé oči, že zase jím tak, jak nejí slušná žena, a ještěže jsem se najedla, tenhle pohled mi vždycky bral chuť, [...]“<sup>77</sup>

Literární postava Marji nevidí ve všem pouhou komedii. Svým postavením je schopná zvládnout i mužské práce a nedokáže si představit být o to ochuzena. Je až necitelně rozhodná a vůdčí v situacích, kdy je nutné vzít za práci: „Říkala jsem si, že při dalším praseti mi Francin musí z pivovaru poslat jiného pomocníka.“ Hrabalova Marja má k životu jiný přístup než její manžel, uvědomuje si rozdílnost povah i vychování, avšak Francinův svět ctí. Je si vědomá jeho kritických pohledů a slyší uštěpačné poznámky, avšak není schopna a nechce se přizpůsobit. Ctí jeho postoj a nesnaží se s ním vstupovat do konfliktů. Je si vědoma své kontroly nad ním: „Francin klečel a upíral oči pod modrý stín přívěsného vozíku a já jsem viděla, že moje přítomnost jej vyvedla tak z konceptu, že hledá jen proto, aby se vzpamatoval, [...]“<sup>78</sup> Avšak cení si momentů, kdy se Francin chopí momentu nadřazenosti s odhodláním. „[...]a odstrčil mne a teď stál Francin se vzpřaženými rukama v tunelu světla, řinoucího se z chodby, se vztaženými rukama vykročil koňům vstříc [...]“<sup>79</sup> Nevysmívá se mu na úkor jeho osobnosti a zejména ne v momentech, kdy by hrozilo jeho ponížení. Vidí ho jako méně odolného a roztomile neprůbojného, ale ve společnosti stojí při něm. Ve scéně, kdy Francinovi upadne žárovka od motocyklu, uvědomuje si jeho nervozitu, baví se jí, ale přesto poklekne a pomůže mu hledat, ač jen naoko.

---

<sup>77</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 30

<sup>78</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 34

<sup>79</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 16



#### 4.1.4.2. *Filmová postava Marji*

Režisérovi se ve filmové adaptaci Postřižin povedlo v jistých chvílích zachytit každodenní činnost ženy, jak ji vidí Bohumil Hrabal, prováděnou s takovou lehkostí a samozřejmostí, že z ní číší až jistý druh slavnostní události běžného dne. Stále je ale zjevná umělost modifikující se až v grotesknost situací, které spisovatel prezentuje ve své živosti a spontánnosti.

Režisérovo uchopení hlavní postavy ve filmu, ztvárněné herečkou Magdou Vašáryovou, je odlišné od předlohy. Je nezbytné si představit postavu literární a filmovou jako dvě odlišné struktury s rozdílnými vnitřními i vnějšími prvky. Zjeví se zcela jiná žena, jak profilem zevnějšku, tak i vnější charakteristikou. Jedním z důvodů je samotný výběr herečky, pokud ohleduplně upustíme od neméně důležitých zaznamenatečných povahových rysů u obou ztvárnění postavy. Její zjev je sám o sobě něco učebnicově krásného, výjimečného, čistého. Herečka svým dokonalým vzhledem připomíná nevinou pannu, jež je neposkvrněná zlobou, okouzující dech beroucí bohyni lákající muže a provokující okolí. Zmíněná krása je předváděna explicitně a omezuje tak divákovo soustředění na prvky, které se skrývají v nitru postavy. Na vnitřní svět, z něhož literární postava ve svém projevu vychází, prostřednictvím něhož se projevuje a definuje.

Veškeré prvky, které jsou v knize popsány bez jakéhokoli zabarvení, takové, jaké jsou, ve filmu vidíme v menší, až zaniklé míře. Zmiňme například onu známou scénu pojídání masa – zde nám režisér nabízí pohled na herečku, upravenou a jako vždy krásnou, v ruce s vidličkou, na níž je napíchnutý kousek masa. Obrazy, jež se postupně skládají do mozaiky, která poskytuje celistvou podobu a charakter hlavní ženské postavy, jsou zde prezentovány s noblesou a jistým „galantním“ odstupem. Situace neovládají postavu, ale postava ovládá je. I pokus o umaštění jejích úst je poněkud průhledný. Je to jeden z druhů jejího láskování s muži a hypnotizování publika. Vše sděluje její úsměv a oči. V některých chvílích zcela ovládá mužskou část společnosti a diváka pouhým úsměvem a očima, rozehrává jejich prostřednictvím doplňující hru. Je tou, okolo níž se točí společnost i celý příběh a ona je jeho středem. Krásně to dokládá i scéna se zabijačkovými hody. Nejenže svou přítomností hlavní postava zcela odsouvá svého muže do ústraní, zesměšňuje ho a bere mu i ten zbytek respektu, který má, ale stává se nepostradatelnou. Sedíc v čele stolu s posměškem shlíží na zúčastněné, dělá z hostů loutky, které zírají jen na ní a jsou zcela hypnotizováni každým jejím pohybem. Této chvíli si herečka plně užívá.

Především takové komické momenty snímku, připomínající groteskní němé filmy, mohou být zřetelným dokladem režisérovy tendence „interpretačního sklonu pointovat situace v bezeslovné, mírně anekdotické vyústění, jež samo o sobě prozrazuje režisérovo divadelně scénické zaměření, příkře odlišné od Hrabalova zcela nedramatického narativního způsobu vyjádření.“<sup>80</sup> Menzelova náklonnost k scénickým výjevům tak může být ospravedlněním ke kýčovitým scénám, kdy filmová Marja staví symboliku své vlastní postavy na nespontánním požitkářství. Akt „hltání“, který se v knize objevuje ve spojení s konzumací masa, se filmové Marje, ač se o to možná snaží, nedosažitelně vzdaluje. Marja působí koketně, ne živočišně a přirozeně, resp. spontánně. Konotací ke spontaneitě je i Hrabalova scéna pomazávání se krví z porcovaného prasete. Menzel ji záměrně transformuje do zcela jiné podoby. V krásné, kvetoucí zahradě je krvelačné porcování prasete kontrastem. Ačkoliv jsou vnitřnosti umělecky situovány do kontrastního esteticky krásného prostředí, Menzelova kombinace není šokující. Vytrácí se Hrabalova syrovost v živočišné masožravosti a spontánní krvelačné zábavě. Hra na honěnou s plnými hrstmi sražené krve se jeví jako utlumené laškování bez případných škod. Vyvrcholením je doplňující scéna, kdy doktor Gruntorád neodolá tomuto laškování, ale Marja s koketním a provokujícím výrazem výsměšně doktora opouští. Koketérie originální postavu oslabuje a zplošťuje. Rozehrává zcela odlišnou hru a staví na ní svůj profil. Ve všudypřítomné laškovnosti se ztrácí i zdravý duch tradiční ženy z malého města.

Veřejná prezentace filmové Marji se nejvíce odráží ve vztahu s jejím mužem Francinem. Marja svou koketností Francina ve společnosti ponižuje, odsouvá do ústraní a nepůsobí jako v literárním díle působící opora.

---

<sup>80</sup> PŘÁDNÁ, S.; *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu* In: (ed. Ivan Klimeš) *Filmový sborník historický, Sv. 1. Film a literatura*, Praha: Český filmový ústav, 1988, str. 219

#### **4.1.4.3. Literární postava Francina**

V literárním díle je Francin osobou sice trochu úzkoprsou, chybí mu energetická spontánnost, která je tím zesílena u jeho protějšku Marji, ale to je ve skutečnosti nutností pro citové a hluboké sblížení obou postav. Každý je zcela jiný, avšak dohromady přesto tvořící celek, spolu sdílejí jeden život a předávají si nenuceně energii a lásku. Francin zde přebírá roli morálního učitele, který je až přecitlivěle ovlivňován názorem veřejnosti a na základě dojemné snahy vyhovět a dostát svým povinnostem se snaží dopracovat k uznání a respektu. Paradoxně se střetává s neúspěchem, který však prostřednictvím Marjiny postavy slábne na významu. Jeho žena je obdivována za přirozenost a obdivuhodný zjev. V Hrabalově textu působí Francin jako člověk s dobrými úmysly, rodinný typ; je roztomilý svou snahou o neprůhlednost, která je však pro okolí jasná a lehce rozpoznatelná. Zejména pro jeho ženu, která si jeho slabosti uvědomuje, ale nevyslovuje je a ani jinak nekomentuje, ctí je.

#### **4.1.4.4. Filmová postava Francina**

Menzelovo ztvárnění podává jiný obraz. Francin získává nálepku groteskní postavičky, jejíž neúspěch ve společnosti je zintenzivněn Marjinou již zmíněnou drzou koketností a laškovnou hrou. Menzel Francina vykresluje v trochu jiném světle, než se může zdát čtenáři. Staví ho stále do trapných situací, kde se prezentuje jako „nemehlo“, za které vše musí nakonec vyřešit jeho žena, s ironickým úsměvem ho pohladit a ukonejšit jako dítě, jež dostalo zrovna ten den nedostatečnou ve škole. Zejména z tohoto důvodu se zdá být zřejmá absence již zmíněného momentu krocení koní z knihy: „, a když vešel do domovních dveří tak jako hulán, u kterých za Rakouska sloužil, kdybych neuskočila, povalil by mne, kráčel by přese mne[...]"<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 17

#### 4.1.4.5. Literární postava Pepina

Strýček Pepin je v literární předloze *Postřižiny* popsán jako zdatný, vyžilý, zkušený a zcestovalý muž středního věku. Je upovídaný, hlasitý a má schopnost strhnout na sebe pozornost, působí dominantně a sebevědomě: „[...] hovořil strýc a jeho hlas duněl a řezal se vzduchem jak prapor, jak vojenský povel, a Francin každým slovem byl elektrizován [...]“<sup>82</sup> Až přesnou definici nacházíme v knize *O stavbě uměleckého díla*, kde autor charakterizuje postavu Chaplina jako „splynutí úsměvu se slzou“.<sup>83</sup> Postava Pepina v literárním díle *Postřižiny* přistupuje ke světu kolem něj s dětskou naivitou, avšak uloženou v těle dospělého, fyzicky zdatného muže. „Schopnost vidět neúděsnější, nežalostnější, nejtragičtější jevy očima dětského smíška. Schopnost vidět tyto jevy bezprostředně a prudce – bez moralistně etického přístupu k nim, bez hodnocení i bez posuzování a odsuzování, [...]“<sup>84</sup> Jedinečnost takového pohledu na svět kolem něj a následného zprostředkování svých vzpomínek a myšlenek jedinečným projevem okolí, je významným rysem postavy.

---

<sup>82</sup> HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004, str. 38

<sup>83</sup> EJZENŠTEJN, S. M.; *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Československý spisovatel, 1963

<sup>84</sup> EJZENŠTEJN, S. M.; *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Československý spisovatel, 1963, str. 96

#### 4.1.4.6. *Filmová postava Pepina*

Filmová postava Pepina naopak překvapí svojí fyzickou vratkostí, nesmělostí, mladickou roztržitostí a nelidskou lhostejností. Herec Jaromír Hanzlík je ve svém verbálním projevu hlasitý, ale není to přirozená vysoká frekvence hlasu, je to křik a násilný jekot. Spojení hubeného, drobného těla s mužnou hlasitostí již přirozeně nejde dohromady, proto se hercovo řvaní podobá spíše vědomému volání blázna na druhou osobu. Je to bezesporu postava groteskní, uřvaná a cirkusová. Film je, zejména díky postavě Pepina, modelován do grotesky. Postava Pepina se často dostává do komických situací, které jsou nezřídka ničivého charakteru (situační komika). Zcela nově přidaná scéna, která přichází v průběhu filmu v opakováních, fyzického poškozování pracovníka pivovaru Pepinem až silně připomíná americkou grotesku. Avšak v modifikacích.

Srovnání filmu, resp. dílčí scény filmu s americkou groteskou přináší nečekaně zřetelný obraz postavy Pepina v Menzlově filmu. Teoretik Ejzenštejn si ve své knize pokládá otázku „Čím Chaplin převyšuje všechnu poetiku filmové komedie?“ a sám si odpovídá „Tím, že je hluboce lyrický. Tím, že každý jeho film vyvolává v určitém místě slzu opravdového, něžného lidského citu.“<sup>85</sup> Lyričnost postavy Pepina ve filmu uniká. Jeho projev se stává spíše umělým konstruktem, napodobujícím přirozeného nevykonstruovaného naivního komika.

---

<sup>85</sup> EJZENŠTEJN, S. M.; *O stavbě uměleckého díla*, Praha: Československý spisovatel, 1963, str. 92

#### 4.1.5. Závěr- srovnání literárního díla a filmu

Menzelova práce s tématem a jeho uchopení postav je odlišné od literární předlohy. Právě práce s postavami je hlavním konceptem v odklonu od originálu a pozorujeme to víceméně ve všech filmových ztvárněních Hrabalových novel. Spisovatel se v *Postřižínách* rozhodl splnit úkol sobě vlastní, a to zaznamenat to, co jen on sám zažil, svoji vlastní zkušenost. Je veden potřebou a zjištěním, „že to mohu být jen a jen já, kdo může podat zprávu o pivovaru a městečku, v kterém se zastavil čas.“<sup>86</sup> Režisér Menzel téma „k detailům se upínajícího vzpomínání“<sup>87</sup> zlehčuje, činí ho tak bezvýznamně povrchním. Při rozboru „hrabalovské“ tematiky a stylu je nutné si uvědomit, že Hrabalova díla sice mají být líbezná neustále přítomným nádechem přírody, každodenní jednoduchosti, nespoutanosti a pohody, avšak nelze pominout ani přítomnost lidských osudů vykreslených na základě notné dávky tragikomiky. Jak Jiří Pelán ve své publikaci<sup>88</sup> zmiňuje spisovatelovu schopnost mísit žánry, i v *Postřižínách* se projevuje jeho lyrizující styl: „[...] horizontála epických segmentů je v jeho povídkách neustále protínána vertikálou lyrické exprese. [...] lyrický a epický modus byl pro něho bezproblémově zaměnitelný.“ Schopnost zobrazit a pojmenovat detail jako stejně hodnotný prvek textu jako je epický děj, zesiluje lyricko-epickou hodnotu díla. V *Postřižínách* se projevují prvky autorova osobitého lyrismu v „bohatství a dynamice popisu“.<sup>89</sup> Projevy postav však neřídka zastupují autentické uvažování o světě, o bytí a nebytí, v textu se objevují i prvky ironie a životního zklamání bez jakékoliv známky zásahu či modelace pisatele ve vztahu k recipientovi textu. Zejména cílené střihy, které vytrhnou čtenáře z idylického světa vzpomínek, se tu objevují jako doklad dynamiky vyprávění. Střídání motivů a jejich organické rozmnožování je prostředkem k oživení a k docílení jistého momentu zastavení v čase. Tento moment je využit k jeho ritualizaci a modifikaci v nekonečnou slavnost. Autorovo spontánní řazení motivů, dynamika, bezprostřednost a svéráznost vyprávění je příznakem jeho básnického vidění světa. Podle Vladimíra Karfíka je zdrojem takového nazírání na svět „lyrický úžas“<sup>90</sup>. Je však důležité zmínit, že fascinace Bohumila Hrabala se opírá o skutečný lidský svět, v jeho konkrétním případě setkávání a

---

<sup>86</sup> HRABAL, B.; *Sebrané spisy 12*, Praha: Pražská imaginace, 1992-96, str. 308

<sup>87</sup> Vyprávění matky (Hrabala) o životě ve vzpomínkách na humorné, srdečné i ironické momenty života v nymburském pivovaru. Působivé jsou dle Milana Jankoviče zejména dílčí epizody a obrazy, ne děj probíhající v čase. Koncentrace na detail se mísí s epickým vypravováním a vzniká tak lyricko-epický text. Postřižiny spadají do škatulky textů, ve kterých „zapisovatel“ zaznamenává vlastní zkušenost a příběh. Sám autor je uvnitř příběhu, zaznamenává, co se děje kolem něj a co si pamatuje z vlastní zkušenosti. To je však, dle Hrabala, přirozený úkol každého „zapisovatele“.

<sup>88</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 6.

<sup>89</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 95

<sup>90</sup> KARFÍK, V.; *Nůžkami proti lyrismu* in *Literatura je čitelná*, Olomouc: Periplum, 2002, str. 26.

prostupování motivů není vystavěno na umělosti. Vladimír Karfík vidí v nakládání se skutečností v Hrabalových prózách souvislosti s lidovou slovesností. „Lidová slovesnost neskládá smyslová data do určité fabule, ale volně nakládá s vypracovanými motivy, které mají začasté povahu znaku.“<sup>91</sup> Tyto znaky jsou následně dekodovány s porozuměním, což plně platí i u Bohumila Hrabala, jelikož je všichni znají.

Menzel si vytváří svůj vlastní svět, ve kterém mají postavy odlišné rozměry, jsou schopné dosáhnout jiných mantinelů a mají stanovené jiné limity. Vytvářejí a pohybují se ve vztazích odlišných hloubek a vzájemných interakcí. Postava Marji, hlavní hrdinky jedné Hrabalovy prózy, je pokusem autora vcítit se do ženské postavy, jejího vnímání a vidění světa. Prostřednictvím její mysli vstupujeme do světa ženské citlivosti a sensibility, jež se prolínají s vrozenou spontánností a energičností. Bezprostřednost, která je tak charakteristická pro postavu z prózy *Postřižiny* se však na filmovém plátně vytrácí a mění se ve smyslnost a vědomou sebekontrolu. Jedním z příkladů jsou také zmíněné spisovatelovy „záznamy“ promluv postav. Například Pepinovy „nezastavitelné“ monology, které v próze zastávají, zejména pro samotného spisovatele, relevantní pozici, se z filmu mění v nadbytečný, až nehodící se prvek. Význam Pepinových verbálních projevů, který zmiňuje Jiří Pelán ve svém textu, tzn., že Pepin nevědomky odkrývá před spisovatelem „ty nejzákladnější mechanismy, jejichž prostřednictvím se život transformuje v slovo“<sup>92</sup>, ve filmu ztrácí svoje opodstatnění. Ve filmu se z něj stává uměle komický výjev groteskních postaviček, které tak na sebe strhávají pozornost.

---

<sup>91</sup> KARFÍK, V.; *Nůžkami proti lyrismu in Literatura je čitelná*, Olomouc: Periplum, 2002, str. 30

<sup>92</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 19

## 4.2. Obsluhoval jsem anglického krále

### 4.2.1. Literární dílo *Obsluhoval jsem anglického krále*

Próza vznikla roku 1971 a byla spisovatelem napsána během osmnácti dnů za horkého léta. Jelikož se po roce 1970 přiřadil do skupiny spisovatelů, kterým bylo zakázáno publikovat, i tento text byl vydáván v samizdatu a v exilových nakladatelstvích. První domácí vydání bylo uspořádáno Jazzovou sekcí jako interní publikace roku 1982, avšak vydavatelé byli následně obviněni za provokaci. Oficiálně byla próza vydána až roku 1989.

Text byl napsán během osmnácti dnů jakoby „[...]s jediným reflektorem, který ostře vrhám na ty obrazy, které z toho prvního na sebe chňapají, jeden druhého následují [...] někdy ty obrazy se překrývají, přeskakují, ale já je stačím přehrčet do psacího stroje, když shledám, že průtočnost mých stránek je asi tak jedna za deset minut, někdy i minut pět, ...“<sup>93</sup> Projekce obrazů skládající se do příběhu se spisovateli zjevují jdoucí za sebou v proudu pod silou automatismu a on je přenáší na papír. Stejným způsobem, jako zaznamenával promluvy postav, zejména Pepinovy nekončící a nenavazující monology, tak i v tomto textu se obrazy linou bez zastavení a skládají se do celistvého příběhu. Ačkoliv se tento styl psaní může zdát být nebezpečný ve snaze udržet hrnoucí se obrazy v jedné srozumitelně sdělné linii, Hrabal dokázal poskládat tyto „návaly“ do jasné plynule a srozumitelné vyprávěcí linie. „V tomto směru prokázal právě Hrabal bezpečný cit pro možnosti asociativně uvolněného, přitom krajně sdělného projevu.“<sup>94</sup>

Text *Obsluhoval jsem anglického krále* je označován jako román. Rysem retrospektivně vyprávěného příběhu se blíží charakteristice románu, avšak struktura textu nese znaky souboru povídek. Próza je rozdělena do pěti kratších textů, které na sebe chronologicky i obsahově navazují. Známa fráze uvádějící každý z textů („Dávejte pozor, co vám teďka řeknu“) tak symbolizuje nejen vyprávěcí styl spisovatele „psaní proudem“<sup>95</sup>, ale i žánr charakteristické „hospodské historky“<sup>96</sup>, která se projevuje právě v charakteristickém orálním

---

<sup>93</sup> HRABAL, B.; *Sebrané spisy 12* In: *Sebrané spisy 1-19*, Praha: Pražská imaginace, 1992-96, str. 312-316

<sup>94</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 117

<sup>95</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 116

<sup>96</sup> „Hospodská historka“ byla definována ... jako literatura postihující hospodskou atmosféru, která však „funguje i mimo zmíněné prostředí: protagonisté Hrabalových příběhů se přitahují, kdekoli se setkají, a jejich téměř živočišná radost, jako síla, která pohání vpřed a oživuje, se stává skutečnou jen ve chvíli, kdy přichází do styku s dalším elementem, který je připraven s ní reagovat.“ (CATALANO, A.; *Rudá záře nad literaturou*, Brno: Host, 2008, str. 367); „plní tu nadmíru cennou funkci, že transponuje životní látku ze sféry existenciální do roviny komediální. Empirické fakty, prožité události přenáší velkorysým gestem na imaginární scénu grotesky, mýtu, snu“ (FRYNTA, E.; *Náčrt základů Hrabalovy prózy* In: HRABAL, B.; *Automat svět*. Praha: Mladá fronta 1966, s. 323)



stylu. Tento styl psaní se v próze *Obsluhoval jsem anglického krále* prosadil jako epická, výpravná varianta.

Stejně jako v *Postřižínách* se vypravěč v knize *Obsluhoval jsem anglického krále* formuje do vlastní postavy. Místo postavy Hrabalovy matky je zde vypravěč autonomní postavou, kolaborujícím číšníkem, který vypráví svůj vlastní životní příběh z retrospektivy, aby na závěr dospěl k procitnutí a sebereflexi. Spisovatel sám je v textu méně zřetelný, jelikož stojí v distanci od vypravěče, avšak i tento text je prostoupen autobiografickými prvky, „které komplikují románovou fikci“.<sup>97</sup> Ústřední postava, která je zároveň situována do postavy vypravěče, je charakteristická právě svou bezcharakterností. Postavu Dítěte je možné definovat její nerozlišující schopností ve světě definovaném konvencí společenské morálky a zákonů lidského společenství. Na svět kolem sebe pohlíží očima ještě naivního dítěte a veškeré emoce a dojmy prožívá jakoby poprvé. Popisuje, co vidí a cítí bez jakéhokoliv vnitřního úmyslu. Spisovatel modeluje Dítěte jako postavu bez schopnosti sebekritiky, bez vlastností a bez zvláštních lidských rysů. Tímto odlidštěním tak dosahuje možnosti nazírat na odlišné, dokonce i protikladné věci stejným pohledem bez rozdílu. Hrabalova „nerozlišující pozornost“<sup>98</sup> v tomto případě karikuje sama sebe. Spisovatel ji zkouší použít i v těch nejzazších polohách a tak z tohoto experimentu vzniká vyprávění vypravěče o věcech a děních bez jakéhokoliv hodnocení a aktuálního významu.

Někdy až ironické výstupy hlavní postavy jsou však založeny na strachu ze ztráty svébytnosti. Pozorováním světa skrze abstraktní filtr usnadňuje postavě bránit se před možným psychologickým zánikem.<sup>99</sup> Milan Jankovič sleduje v pozdní tvorbě Bohumila Hrabala koncentraci na „lidské vyptávání se na smrt, a tedy na smysl života“<sup>100</sup> Ačkoliv se sluha zabývá snem zbohatnout, jeho hnací silou k dosažení tohoto cíle je snaha získat ztracenou hrdost a najít smysl života.

Na základě jeho vyprávění není snadné postavu Dítěte definovat jako jednoznačně kladný nebo naopak záporný charakter. Jelikož je postava „Nomen-omen“ natolik apychologická a neurčitá, je velmi rozporuplné hodnotit jeho charakter na základě jeho vlastních činů a rozhodování na škále pozitivní - negativní. Často se zdá být Jan Dítě do situací vtažen shodou náhod typu „klopil jsem oči a všichni mi to záviděli, a jak jsem viděl, tak nejvíc vrchní z

---

<sup>97</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 96

<sup>98</sup> Uvádí se v knize: PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002

<sup>99</sup> Jako příznačnou lze považovat scénu z filmu *Obsluhoval jsem anglického krále*, kdy se Dítě kouká na okolí skrz pivní sklo.

<sup>100</sup> JANKOVIČ, M.; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha: Torst, 1996, str. 101

hotelu Šroubek, který vlastně měl ten řád dostat, já podle jeho očí bych mu jej byl nejraději dal[...], ale novináři a reportéři si mne vyfotografovali...“<sup>101</sup> Nemožnost jasně určit, „do jaké míry je za své činy bezprostředně odpovědný a do jaké míry jsou tyto činy bezděčným výsledkem řady náhodných impulzů [...]“<sup>102</sup> tak podává nejasnou zprávu nejen o hlavní postavě příběhu, ale dokonce i o morálce celého příběhu.

Jiří Pelán vidí podobnost v naivismu a nezralosti u dvou Hrabalových hrdinů: Jana Dítěte a Miloše Hrmy z prózy *Ostře sledované vlaky*. Stejně jako se Hrma spoléhá na výpravčího Hubičku, tak i Dítě až nábožně vzhlíží k vrchnímu Skřivánkovi. Podobné je to s prvky erotiky. Miloš Hrma vstupuje do plného života prostřednictvím sexuálních zkušeností a stejně tak i Jan Dítě prožívá první sexuální zkušenosti hnán touhou po úspěchu a poznání. Neliší se ani okolnosti času příběhu, oba se totiž odehrávají za stejných historických událostí. Existuje však i rys, čímž se od sebe odlišují, a tím je lidskost. Miloš Hrma, jenž se na svět dívá očima naivního dítěte, však v sobě neutají překvapující rozhodnost a mužnost. Hlavní hrdina textu *Ostře sledované vlaky* je schopen zastat v rozhodných chvílích pozici muže a jeho dětinství ustupuje do pozadí. Hledáme-li takový charakteristický rys u postavy Dítěte, nalzáme jeho přítomnost až v závěrečné kapitole celého příběhu. „[...] sám sobě si dávat otázky, vyslýchat se a chtít se sám na sobě dozvědět to nejtajnější, podávat na sebe jako prokurátor obžalobu, a hájit se [...]“<sup>103</sup> Není pak překvapivé, že z Hrmy se stane odbojář, Dítě ale naopak musí projít etapou kolaborujícího sluhy, aby byl schopen sebereflexe a smíření, které má až znaky sebekritiky.

Číšníkův život je prostoupen naivním úžasem, který nese prvky karnevalové zábavy. Vypravěč s blaženou prostoduchostí popisuje nekontrolovatelné pitky a obžerství v hotelu Tichota, jeho nejpodstatnějším momentem v životě je obsluha habešského císaře, kdy je gestem hostitele poctěn natolik, že žije v dojmu, že je tohoto „maškarního“ nedílnou součástí. Lze v tomto faktu spatřovat prvky kreativní parodie a až bláznovské korunovace.<sup>104</sup> Takový druh rozkoše a spokojenosti ho utvrzuje v domnění, že jen prostřednictvím toho může být šťasten, stejně jako se zdají být zúčastnění „karnevalu“. Právě očividné nadšení a okázalá radost Němců, ozývající se v ulicích Prahy, svede hlavní postavu na scestí kolaborace, stále však zůstává sluhou (slouží jako zdroj spermatu pro narození německého potomka).

<sup>101</sup> HRABAL, B.; *Obsluhoval jsem anglického krále*, Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 147

<sup>102</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 52

<sup>103</sup> HRABAL, B.; *Obsluhoval jsem anglického krále*, Praha: Mladá fronta, 2000,

<sup>104</sup> <http://www.iliteratura.cz>; článek Jana Lukavce na téma knihy BACHTIN, M. M.; *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, v němž je zmíněna definice M. M. Bachtina specifické lidové smíchové kultury středověku, která je charakterizována jako karnevalová.

Život Jana Dítěte v ritualizovaném až utopickém světě Němců však netrvá dlouho, jelikož tento „karneval“ už přerostl míru snesitelnosti. „Tento podivný, neautentický čas končí dvojí apokalypsou, kolapsem „tisícileté říše“, [...] a komunistickým převrácením, který definitivně zlikviduje hrdinův pokus o návrat do někdejší idyly.“<sup>105</sup> Jako osamocený cestář se oprošťuje od tíhy minulosti i budoucnosti:

„Ta cesta, která se podobala mému životu, za mnou zarůstala bejlím a trávou zrovna tak, jako byla zarostlá trávou dopředu. Jen ten úsek, na kterém jsem zrovna pracoval, tak ten jevil stopy mých rukou. [...] Ostatně čím dál tím víc jsem srovnával údržbu téhle cesty s údržbou svého života, který se mi jevil zpátky, jako by se stal někomu jinému, [...]“<sup>106</sup>

Nahlíží na svůj život jako na film prezentující životní příběh někoho cizího a hledá v něm otázky a odpovědi, které to vyprávění samo o sobě nabízí. Stává se tak jednou z postav, které „bez minulosti a bez budoucnosti žijí pouze přítomným okamžikem.“<sup>107</sup> Až nyní je schopen se ptát, odpovídat a hájit se. Prostřednictvím vyprávění je schopen nalézt sám sebe. Nalézá smysl života ve svém vyprávění, v možnosti vypovědění se. Opět je to proud řeči, který napomáhá k vyslovení pravd a skutečností, které by jinak zanikly, k vyjádření sebe sama. „Životní příběh jednoho outsidera dostává smysl už tím, že byl zaznamenán.“<sup>108</sup> Teprve až jeho vyslovení dělá předmět skutečným.

---

<sup>105</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 54

<sup>106</sup> HRABAL, B.; *Obsluhoval jsem anglického krále*, Praha: Mladá fronta, 2000, str.

<sup>107</sup> Sborník prací autorů *Hrabaliana*, Praha: Prostor, 1990, str. 76

<sup>108</sup> PELÁN, J.; *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*, Praha: Torst, 2002, str. 54

#### 4.2.2. Filmová adaptace *Obsluhoval jsem anglického krále*

Snímek byl natočen až v roce 2006, tedy s několikaletou pauzou od filmových zpracování ostatních Hrabalových knih. Zásadní roli v průtazích hrál veřejný spor o práva na Hrabalova „krále“, jenž byl komplikován smrtí spisovatele, a proto filmové zpracování muselo počkat.

Jiří Menzel sám sebe situoval před nelehký úkol zpracovat literární dílo, jako je *Obsluhoval jsem anglického krále*. Režisér se nemohl zcela spolehnout na strukturu románu, jeho vyprávěcí linii a veškeré detaily, které jsou pro prózu charakteristické, ani na spisovatelovu spolupráci na scénáři. Jiří Menzel si uvědomoval, že by bylo zajisté snazší zpracovat do filmové podoby pouze část, jistý úsek či jednu z kapitol románu, jež je sama o sobě nasycena obrazy, které se překrývají, spojují a propojují do obrazů dalších. Obrazy a motivy vstupují v průze do nekonečných asociací, které se proplétají celým románem a které se přenášejí v čase a prostoru bez pravidel (knihy či peníze rozložené po celé ploše podlahy v hotelu připomínající plástve medu, asociace vzpomínek na život v přízemním pokojíku v lázeňském hotelu a přepíráním starého použitého prádla atd.). To je bezesporu jeden z problematických momentů, jež režisér filmového přepracování musel vyřešit.

I přes nesnadnost tohoto úkolu se režisér nechal slyšet, že „zadavatelům i mně samotnému se zdálo poctivější zachovat ve filmu i celou klenbu Hrabalova vyprávění o životním osudu hlavního hrdiny“<sup>109</sup>. Bylo řečeno, že časové limity určující únosnou délku snímku vyžadují okleštění literárního díla do podoby filmového scénáře, respektive režisérovo vyslovení preferencí. Ve snímku *Obsluhoval jsem anglického krále* je ve srovnání s literární předlohou znatelná silná eliminace konkrétních momentů, situací a motivů. „Věděl jsem taky, že každý čtenář Hrabalovy předlohy se může po zhlédnutí filmu ptát, proč jsem z románu použil právě ty motivy a ne jiné, a proč ve filmu určité motivy chybí. Věděl jsem, že příběh filmu musí být vystaven tak, aby jeho katarze dovolila zapomenout na nepoužité epizody knihy.“<sup>110</sup> Asociace, jež jsou v knize vyjádřené slovem a zároveň jsou nezávislé na jednotném čase, se snaží režisér postihnout obrazem, který však působí velice nepřirozené, až kýčovitě (např. peníze rozprostřené a poletující po celé šířce záběru).

Zmíněný automatismus v psaní Bohumila Hrabala se přetransformoval v neplynulou prezentaci životních etap hrdiny, které jsou poslepovány chatrným zdůvodněním jejich následnosti. Uměle vytvořené pospojování jednotlivých peripetií svádí k spekulacím, co bylo

---

<sup>109</sup> <http://www.anglickykral.cz>, dokument „Jiří Menzel – Poznámky k filmovému zpracování Hrabalova románu“

<sup>110</sup> tamtéž

režisérovým hlavním cílem: Zda se snažil o vysledování posloupnosti historických událostí, které Bohumil Hrabal ve své próze tematizuje a prosadil ji jako základní téma, či zda se pokusil o pospojování jednotlivých dílčích mikropříběhů. Režisér druhou možnost odmítá. „Při tom bylo třeba vystříhat se tomu, co se nejvíc nabízí: udělat film jen z epizod ilustrujících nejatraktivnější scény knihy. Pouhá ilustrace by nemohla nahradit způsob Hrabalova vidění světa, bylo třeba najít cestu složitější, literárnímu jazyku nacházet filmový ekvivalent tak, aby alespoň částečně si divák mohl odnášet z kina to, co po dočtení knihy obohatilo jejího čtenáře.“<sup>111</sup>

Ačkoliv je vypravěč v románu, stejně jako v *Postřižinách*, autonomní postavou, jeho ztvárnění je ve filmovém zpracování *Obsluhoval jsem anglického krále* odlišné od snímku *Postřižiny*. Postava Marji neprovází diváka vyprávěním celého příběhu prostřednictvím jejího stále přítomného hlasu. Hlas Jana Dítěte se ozývá již od prvních momentů snímku jako hlas vypravěče, který z pozice stárnoucího muže popisuje svoji životní cestu. „Samotných dialogů je v předloze ostatně velmi málo a nejsou charakterotvorné. Abych přesto zachoval půvab a zvláštnost Hrabalova jazyka, použil jsem formu vnitřního hlasu hlavního hrdiny.“<sup>112</sup> Takovým způsobem ztvárněná narace je vystavěna na časovém, prostorovém, ale v tomto případě i obsahovém kontrastu. Jelikož bylo řečeno, že stárnoucí Jan Dítě je schopen sebereflexe, je vyprávění vlastního příběhu cílem seberealizace hrdiny. Vyobrazení luxusních hotelů, doplňků, obžerství, nabubřelosti, kontrastní barevnost a osvětlení záběrů, zářivá blond barva vlasů a dětský vzhled Jana Dítěte vstupuje do kontrastu s barevně tlumenějšími až temnějšími záběry přírody a hor, tlumeným klidným hlasem, stárnoucí tváří a šedivými vlasy hlavního hrdiny vyprávějíciho svoji minulost. Období minulého století, zaznamenávající důležité předěly v české historii režisér odlišil různými styly filmového ztvárnění. Využívá dokonce i forem němého filmu. „Epizody, které probíhají v různých časových rovinách mezi dvacátými až šedesátými roky minulého století, se od sebe odlišují stylem vyprávění, rytmem i tempem, střihovou skladbou, různou úpravou obrazu.“<sup>113</sup>

Motiv obžerství, pijáctví, peněz a rozkoše prostupuje snímek až do času přítomného, kdy se naopak vypravěč ocitá osamocen. Režisér propojil momenty oslav mezi sebou a spojil je s jednotlivými místy a hotely. Z bujaré pitky v hotelu Tichota se přenášíme do hotelu Paříž a klubové místnosti, kde se odehrává ritualizovaná setkání kapacit nad sklenkami alkoholu a

---

<sup>111</sup> tamtéž

<sup>112</sup> <http://www.anglickykrál.cz>, dokument „Jiří Menzel – Poznámky k filmovému zpracování Hrabalova románu“

<sup>113</sup> tamtéž

přebytkem jídla. Oslava příjezdu habešského císaře je protknuta prvky exotiky, slasti a obžerství. Režisér klade velký význam motivům erotiky, slasti a rozkoše, avšak jeho preference ubírají na významu Hrabalových kontrastů vystavěných na parodické „nerozlišující pozornosti“. Tragika, jež je v próze rámována lehkou poetičností, se vytrácí a zůstává pouhý opar působící na vizuální smysly diváka. Oslavy a „karnevalová“ atmosféra se transformují do posedlých a žíznivých představení, které působí stylizovaně.

Postava Jana Dítěte ztvárněná bulharským hercem Ivanem Barnevevem mate svým projevem. Pohyby očí do stran, které předcházejí každému pohybu hlavy, vytvářejí z postavy až choromyslné dítě, které žije z požitku provádět zlomyslnosti (podkopnutí nohou číšníkovi Karlovi v hotelu Paříž za úmyslu vlastního kariérního a společenského vzestupu) a pozorovat svět s vedlejšími úmysly. Pohledy, které Jan Dítě věnuje okolí, a jeho mimika nese zcela jiný význam, než vyprávění Jana Dítěte v knize. Například při předání řádu habešského císaře je pohled vůči okolí pohrdavý, až výsměšný, avšak v literární předloze je zřejmé, že fakt, že byl oceněn nezaslouženě, si uvědomuje. Je zjevné, že prostřednictvím gest, mimiky, pohybů, ale i tónem a barvou hlasu působí hrdina ve filmu egocentricky, jakoby si uvědomoval svých činů.

#### 4.2.3. Závěr – srovnání literární předlohy a filmového zpracování

Ačkoliv se Jiří Menzel tentokrát nemohl opřít o vize a představy Hrabala o podobě scénáře, snažil se vměstnat do časového úseku dvou hodin celý Hrabalův román a zůstat věrný předloze. Je přirozené, že byl vystaven nutnosti vynechat některé momenty a motivy, avšak je zřejmé, že i ty ponechané přetransformoval do svého vlastního tvůrčího rámce a některé zcela změnil. Ačkoliv ponechal obecný charakter narace a respektoval čas i prostor vykreslený v románu, celková Hrabalova poetika se silně modifikuje do Menzelova zalíbení v explicitní kráse a její vizuální prezentaci. Celkové vyznění poetiky snímku je odlišné od té Hrabalovy. Spisovatelova síla a smysl vyprávění se vytrácí do nejednoznačně pojatého ztvárnění jednotlivých epizod životního příběhu Jana Dítěte. Ty se propojují nesrozumitelností v celkovém ztvárnění a smyslu snímku.

Automatismus Hrabalových asociací skládajících se z plynoucích představ, obrazů a motivů, deformace konvence a ritualizovaných momentů a nekonvenční pojetí postavy se proměňují ve snímku ve vzájemně nepropojené obrazy plné materiální krásy a explicitní líbivosti. Postava svým ztvárněním zaujímá tradiční polohu vyprávění, respektive je svým vystupováním psychologicky definovatelná a určitá.

## 5. Závěr

Impulsem k napsání této práce bylo srovnání literárního textu s filmovou adaptací na základě teoretických prací zabývajících se problematikou filmových adaptací. Hlavní motivací bylo zjistit, zda a jak silně se filmové adaptace režiséra Jiřího Menzela odlišují od literárních předloh spisovatele Bohumila Hrabala. Díla *Postřižiny* a *Obsluhoval jsem anglického krále* byly pro danou problematiku zvoleny jako nejpřínosnější příklady. Záměrem této práce bylo zjistit, jakým způsobem se posouvá poetika literárního během transformace do audiovizuálního média.

Pro podrobnější srovnání a definice jednotlivých rozdílů bylo nejpraktičtější postupovat od postihnutí obecné teorie dané problematiky ke konkrétním příkladům, na kterých byla vyložena teorie prokázána. Jednotlivé složky teoretického rámce filmových adaptací se ukázaly být relevantní pro konkrétní příklady filmových adaptací Jiřího Menzela. Zásadní pro analýzu filmových adaptací ve srovnání s literárními texty bylo definování limitů a možností, které oba druhy uměleckých děl nabízejí a poskytují. Je přirozené, že na základě těchto ustálených omezení a stanovených pravidel je každé umělecké dílo vytvářeno. Tato práce je přínosným podkladem tvrzení, že taková omezení se nejzřetelněji projeví právě srovnáním literární předlohy a její filmové adaptace.

Je přirozené, že stylizace literárního díla do podoby scénáře, resp. naopak obnáší dílčí modifikace daného textu. V první části této práce jsme se snažili postihnout konkrétní proměny, kterých se transformace literárního textu do podoby scénáře týká. Na základě dvou teoretických prací Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs* a *Dohodnuté termíny*, podpořených teorií *O stavbě uměleckého díla* S. M. Ejzenštejna, je v první části pozornost věnována proměnám narativní struktury se zaměřením na prostor příběhu. Východiskem pro následné analýzy je pro nás skutečnost, že je čtenář během čtení literárního textu vybaven konkrétní individuální představou o prostoru příběhu. Z tohoto hlediska bylo nutné označit filmovou adaptaci jako dílčí individuální představu stejného textu. Zhlédnutí filmové adaptace tak může ovlivňovat naši primární představu a v některých případech ji i zcela popřít. Na základě této skutečnosti je v práci nahlíženo na snímky Jiřího Menzela.

Druhá část je věnována problematice typologie postav, kterou Seymour Chatman definoval ve své knize jako součást proměn narativní struktury. Definovat problematiku postav příběhu je pro konkrétní příklad, jako jsou filmové adaptace Jiřího Menzela, zásadní. Prostřednictvím sledování vývoje v nahlížení na postavu příběhu bylo zjištěno, že má postava



v moderní literatuře význam širší, než jen zprostředkovávat děj. Na základě teorie Seymoura Chatmana označujeme postavu jako otevřený konstrukt. Neuzavřenost a nejednoznačnost postav moderní literatury tak otevírají dveře rozmanitým představám ve čtenářově mysli. Postava je modelována na základě čtenářových dílčích rozborů, které čerpají inspiraci z vlastních životních zkušeností získaných v reálném světě. Spisovatel v tomto případě vytváří postavu s předpokladem, že bude vyvinut jistý druh interakce u implikovaného čtenáře.

Ačkoliv je veřejně známo, že scénáře k filmovým adaptacím Hrabalových děl vznikaly v rámci spolupráce obou umělců, bylo zjištěno, že je zcela nezbytné přistupovat ke snímkům jako k individuálním uměleckým dílům. Postavením literárních textů a filmových zpracování do juxtapozice jsme došli k závěru, že poetika Jiřího Menzela je odlišná od té Hrabalovy, a tato skutečnost se odráží silnou měrou v jeho filmových dílech, a to nejen těch Hrabalem inspirovaných. Režisérova poetika je založena na estetickém prožitku, jenž má základ ve schopnosti vnímat explicitní krásu a následně jejím působení na smysly. Pro režiséra je obraz prostředkem jak tíženého smyslového prožitku dosáhnout a využívá jej s maximální naléhavostí. Ze snímků Jiřího Menzela číší líbeznost, dojetí a idealismus. Krása a estetická stránka zobrazení jsou jako základní motivace postaveny do popředí. Charakteristický styl Bohumila Hrabala, jenž potírá hranici mezi krásným a ošklivým, dobrým a špatným, hodným a zlým, pozitivním a negativním, ve snímcích ztrácí svoji působivou sílu. Krása se ve snímcích zintenzivňuje a ošklivost utlumuje. Snímky *Postřižiny* a *Obsluhoval jsem anglického krále* byly v třetí části práce podrobeny analýze, jež pomohla charakter Menzelovy poetiky definovat konkrétněji.

Při rozboru snímku *Postřižiny* jsme zjistili, že se Jiří Menzel svým pojetím zachycení vzpomínek od toho Hrabalova vzdálil. Bohumil Hrabal se v době, kdy vznikla próza *Postřižiny*, rozhodl čerpat inspiraci pro vybudování příběhu z vlastní minulosti a ze svých vlastních vzpomínek. Do role vypravěče situoval postavu své matky. Postor příběhu je čtenáři zprostředkován prostřednictvím Marjiných očí a smyslů. Na základě textu Jiřího Pelána jsme se přesvědčili, že zprostředkovaná reflexe jejího okolí je založena na lyrickém úžasu a na schopnosti zachytit detail ve své jedinečnosti. Epický děj je prostoupen lyrismem, jenž je někdy skryt ve skromných detailech.

Při srovnání literárního textu s filmovou adaptací zjišťujeme, že se Jiří Menzel ve své koncepci zaměřil na zobrazení explicitní krásy a estetické líbivosti prostřednictvím nejzákladnější jednotky audiovizuálního média – obrazu. Pomocí ikonických znaků poskytuje Menzel divákovi projekci krásných obrazů působících na lidské smysly. Situováním obou děl

do juxtapozice zjišťujeme, že rozdílnost je nejen v intenzitě a charakteru prezentované krásy, ale i v charakteristice postav. Opíraje se o stat' Stanislavy Přádné z *Filmového sborníku* a o teoretický rozbor S. M. Ejzenštejna jsme schopni rozeznat rozdíly charakterů konkrétních postav a jejich ztvárnění ve filmu a v próze. V poslední, třetí části byly provedeny jednotlivé analýzy všech tří hlavních postav prózy *Postřižiny* zakládající se na srovnání jejich literární a naopak filmové podoby. Konkrétní rozboru jsou přínosným zdrojem četných modifikací, kterým byly literární postavy podrobeny.

Stejný prostor a pozornost byly věnovány dalšímu snímku Jiřího Menzela. Jelikož filmová adaptace *Obsluhoval jsem anglického krále* vznikla bez možnosti spolupráce se spisovatelem Bohumilem Hrabalem, je logické nahlížet na snímek jako na autorský a cele pod taktovkou režiséra. Při rozboru filmové adaptace zjišťujeme, že se Menzel značně oddálil od poetiky a motivačního rámce spisovatele.

## 6. Bibliografie

### Prameny:

HRABAL, B.; *Obsluhoval jsem anglického krále*, Praha: Mladá fronta, 2000

HRABAL, B.; *Postřižiny*, Praha: Mladá fronta, 2004

HRABAL, B.; *Slavnosti sněženek*, Praha: Československý spisovatel, 1978

HRABAL, B.; *Tři novely*, Praha: Československý spisovatel, 1989

### Filmografie:

*Obchod na korze* (režie Kadár, J; Klos, E., 1965)

*Obsluhoval jsem anglického krále* (režie Jiří Menzel, 2006)

*Ostře sledované vlaky* (režie Jiří Menzel, 1966)

*Postřižiny* (režie Jiří Menzel, 1980)

*Slavnosti sněženek* (režie Jiří Menzel, 1983)

*Vesničko má středisková* (režie Jiří Menzel, 1985)

### Sekundární literatura:

ARISTOTELÉS: *Poetika*. Praha: GRYP, 1993.

BORDWELL, D.; THOMPSONOVÁ K.: *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství LN, 2007.

BUBENÍČEK, P.: Hlas mimo obraz (voice-over) ve filmové adaptaci literárního díla. In *Vyprávění v kontextu*. Praha: ÚČL AV ČR, 2008. s. 141-154.

CATALANO, A.: *Rudá záře nad literaturou*. Brno: Host, 2008.

ČAPEK, K.: *Povětroň* In *Hordubal, Povětroň a Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel, 1985.

EJZENŠTEJN, S. M.: *O stavbě uměleckého díla*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

FORSTER, E. M.: *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971.

FRYNTA, E.: Náčrt základů Hrabalovy prózy. In: HRABAL, B.: *Automat svět*. Praha: Mladá fronta, 1966.

HAMES, P.: *Československá nová vlna*. Praha: KMa, s. r. o., 2008.

HORNIÁK, M.: Filmové adaptace v české kinematografii. In: PTÁČEK, L.: *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.

HRABAL, B. Sebrané spisy 12. In: HRABAL, B.: *Sebrané spisy 1-19*. Praha: Pražská imaginace, 1992-96.

CHATMAN, S.: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008.

JANKOVIČ, M.: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996.

JURÁČEK, Pavel. *Deníky (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003.

KARFÍK, V.: Nůžkami proti lyrismu. In: KARFÍK, V.: *Literatura je čitelná*. Olomouc: Periplum, 2002.

LEHÁR, J.; STICH, A.; JANÁČKOVÁ, J.; HOLÝ, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha, 2006.

LIEHM, A. J.: *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.

MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.

PELÁN, J.: *Bohumil Hrabal: Pokus o portrét*. Praha: Torst, 2002.

PŘÁDNÁ, S.: Prózy Bohumila Hrabala ve filmu. In: KLIMEŠ, I.: *Filmový sborník historický, Sv. 1. Film a literatura*. Praha: Český filmový ústav, 1988.

PŠOTOVÁ, K.: *Jiří Menzel*. Praha: ČFU, 1992.

JANKOVIČ, M.; ZUMR, J., eds.: *Hrabaliana*. Praha: Prostor, 1990.

TODOROV, T.: *Poetika Prózy*. Praha: Triáda, 2000.

### **Internetové zdroje:**

BERNÁT, D.: *Hrabalovský svět Menzlovými očami*. 10 2012. <http://www.filmsk.sk>. [Online archiv]

LUKAVEC, J.: *Bachtin, Michail Michajlovič: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. 27. 01 2008. <http://www.iliteratura.cz>. [Online archiv]

MENZEL, J.: *Jiří Menzel – Poznámky k filmovému zpracování Hrabalova románu*. <http://www.anglickykral.cz>. [Online archiv]

WALLNEROVÁ, Z.: *Bolestná komika bez chuti*. 02 2007. <http://www.filmsk.sk>. [Online archiv]